

The background of the page is a Baroque painting. It depicts a young child, possibly a saint, with curly hair, wearing a red garment. The child is holding a long staff or scepter in their right hand and cradling a small, white, fluffy lamb in their left arm. The child's expression is serene, and the lighting is soft, highlighting the textures of the child's skin and the lamb's wool. The overall style is characteristic of Baroque religious art, emphasizing emotional connection and divine light.

Nerea V. Pérez López

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

Tesis doctoral dirigida por d. Enrique Valdivieso González

Universidad de Sevilla

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

INTRODUCCIÓN	5
Metodología y estructura	9
I. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA INFANCIA A TRAVÉS DEL DESARROLLO, LA HISTORIA Y EL ARTE	19
DESARROLLO INFANTIL.....	21
El desarrollo infantil y su vinculación con la pintura	21
HISTORIA DE LA INFANCIA	28
Próximo Oriente.....	31
Mundo Hebreo	33
Grecia.....	35
Roma.....	39
Alta Edad Media.....	41
Baja Edad Media.....	46
Edad Media musulmana.....	49
Renacimiento	52
Barroco	58
REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE LA INFANCIA.....	62
HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN INFANTIL EN EL ARTE	65
Antigüedad.....	66
Edad Media.....	70
Edad Moderna.....	75
II. LA SANTA INFANCIA.....	79
BIOGRAFÍAS DE LA SANTA INFANCIA.....	81
Infancia de María	84
Infancia de Jesús	88
Infancia de San Juan Bautista	110

III. REPRESENTACIÓN DE LA INFANCIA EN SEVILLA DURANTE EL GÓTICO Y EL RENACIMIENTO Y SU CONTEXTO HISTÓRICO	119
HISTORIA DE SEVILLA	121
LA REPRESENTACIÓN INFANTIL EN LA ESCUELA SEVILLANA DE PINTURA	133
La representación infantil en el gótico sevillano	133
La representación infantil en el renacimiento sevillano.....	140
 IV. REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA SANTA INFANCIA	167
LA FAMILIA	169
SANTA ANA	170
LA VIRGEN NIÑA CON SUS PADRES	172
Europa.....	173
España.....	176
Sevilla	178
VIRGEN CON NIÑO Y SANTA ANA	181
Europa.....	182
España.....	187
Sevilla	190
SAGRADA PARENTELA.....	194
Europa.....	198
España.....	205
Sevilla	206
SAN JOSÉ	211
SAN JOSÉ CON EL NIÑO	216
Europa.....	216
España.....	218
Sevilla	220
EL TALLER DE NAZARET	233
Europa.....	235
España.....	237
Sevilla	240
SAN JUANITO CON SU FAMILIA	247
Europa.....	249
España.....	255
Sevilla	258

LA VIRGEN NIÑA.....	265
EDUCACIÓN DE LA VIRGEN	266
Europa.....	267
España.....	271
Sevilla	274
MARÍA CONDUCTA AL TEMPLO	279
Europa.....	280
España.....	281
Sevilla	283
MARÍA EN EL TEMPLO	285
Europa.....	286
España.....	288
Sevilla	290
LA INMACULADA CONCEPCIÓN	294
INMACULADA NIÑA	302
Sevilla	302
 SAN JUANITO	 315
SAN JUANITO CON EL CORDERO	316
Europa.....	320
España.....	323
Sevilla	324
SAN JUAN ADOLESCENTE.....	336
Europa.....	336
España.....	338
Sevilla	340
SAN JUANITO SERVIDO POR ÁNGELES	345
SAN JUANITO Y EL NIÑO JESÚS.....	347
Europa.....	348
España.....	353
Sevilla	354

EL NIÑO JESÚS	359
BUEN PASTOR	360
BUEN PASTOR NIÑO	366
Sevilla	366
NIÑO JESÚS DE PASIÓN	377
NIÑO JESÚS DORMIDO SOBRE LA CRUZ	387
Europa.....	392
España.....	393
Sevilla	395
NIÑO DE LA ESPINA.....	401
Sevilla	401
NIÑO JESÚS PASIONARIO	404
Europa.....	405
España.....	405
Sevilla	407
NIÑO JESÚS DE TRIUNFO	409
NIÑO JESÚS TRIUNFANTE.....	413
Europa.....	415
España.....	420
Sevilla	421
NIÑO JESÚS TRIUNFANTE CON LA CRUZ.....	428
Europa.....	428
España.....	431
Sevilla	432
 CONCLUSIONES	 439
FUENTES ANTIGUAS.....	446
BIBLIOGRAFÍA.....	449
 CATÁLOGO DE IMÁGENES.....	 459
ÍNDICE DE OBRAS.....	858
ÍNDICE DE AUTORES.....	883

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo de investigación hemos querido profundizar en uno de los aspectos más interesantes de la pintura barroca sevillana, la predilección que sintieron los artistas y los comitentes por las escenas protagonizadas por la Santa Infancia, que la hace resaltar sobre otras escuelas europeas. Así, hemos pretendido hacer un estudio lo más pormenorizado posible de las representaciones pictóricas protagonizadas por la Virgen niña, el Niño Jesús y San Juan Bautista niño que se realizaron en el panorama pictórico sevillano, especialmente durante los años que abarcan el periodo barroco.

Este trabajo supone una continuación de la tesina para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, que tuvo como título *La Santa Infancia: La iconografía de San Juan Bautista niño en la pintura barroca sevillana*, y que fue defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla en 2011. Hemos partido de esta primera investigación y la hemos actualizado, ampliado y, sobre todo, sometido a un proceso de maduración que nos ha hecho modificar sustancialmente la estructura así como la forma de estudiar la obra de arte, aunque sin duda la esencia de esa primera aproximación se encuentra latente dentro de esta tesis doctoral. Además, durante la realización de este estudio hemos disfrutado de una beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2009-2013) que nos ha permitido combinar la investigación con la impartición de clases, adentrándonos en el mundo de la docencia.

Hemos partido de la aseveración de que la Sevilla barroca sintió una especial atracción por la representación plástica de la Santa Infancia, un hecho constatable por la ingente cantidad de pinturas y esculturas que han llegado hasta el presente además de los numerosos testimonios de otras obras perdidas. A partir de esta idea, queríamos conocer hasta qué punto la representación pictórica de la Santa Infancia estaba ligada a la ciudad, si sólo había sido receptora de modelos o si además de ello, había producido variaciones dignas de interés e incluso si habían surgido en ella algunas iconografías nuevas. También queríamos comprobar los temas que se habían aceptado y hecho propios y los que no habían calado en la ciudad, así como el papel que desempeñaron

algunos de los principales artífices de la escuela sevillana, especialmente Zurbarán y Murillo, y hasta donde radicaba su importancia.

A la hora de limitar el campo de estudio, hemos decidido centrarnos en las tres personas más importantes del cristianismo: María, San Juan Bautista y Jesús. Los dos primeros no son sólo santos o profetas, sino que cuentan además con una especial vinculación con la divinidad, ya que fueron ideados para cumplir con un papel fundamental en su misión salvífica. Por su parte, el relieve de Jesús es evidente, puesto que es una de las figuras de la Trinidad, el mismo Dios encarnado en un ser de carne y hueso. Dentro de toda la producción artística relacionada con estas tres figuras, nos hemos decantado por la pintura, aunque sin excluir ejemplos escultóricos que hayamos considerado importantes para el discurso. En este sentido, no hemos pretendido ser excesivamente limitadores, puesto que los artistas de ambas disciplinas convivían en el mismo entorno, tenían unas influencias comunes e incluso había contactos artísticos entre ellos, tanto a la hora de trabajar en conjuntos donde se intercalaran diferentes tipologías artísticas como por los pintores que policromaban las esculturas.

Hemos elegido el periodo barroco porque es el momento en el que esta iconografía alcanza su máximo grado de desarrollo, pasando de ser un tema ocasional a estar presente en prácticamente todos los recintos religiosos e incluso en muchos hogares, como demuestra la gran cantidad de imágenes modestas que siguen surgiendo en el mercado de arte. Sin embargo, consideramos excesivamente limitante y parcial abarcar directamente esta etapa sin adentrarnos en los orígenes de los modelos y en los precedentes que se dieron en los periodos previos al siglo XVII, por lo que los hemos incluido con la idea de entender de una manera más profunda las manifestaciones surgidas en el barroco. Además de las obras de arte en sí, nos interesaba conocer cómo surgen y se desarrollan las iconografías, los motivos del auge y el papel desempeñado por Sevilla, que es el límite geográfico que nos hemos impuesto, aunque de nuevo lo hemos manejado desde un enfoque amplio, más relacionado con las fronteras de su arzobispado que con el casco urbano de la ciudad, y poniéndola en relación con otros focos artísticos para poder analizar mejor su importancia relativa.

Es un tema que nos atrae por varios motivos. Por un lado, nos resulta interesante la curiosidad natural que los cristianos han tenido constantemente por llenar las lagunas

biográficas de los evangelios, y en especial la que se corresponde con la niñez de las figuras más fundamentales. Hay que partir de la base de que la primera alusión a la Virgen es en el pasaje de la Anunciación sin dar ningún dato previo sobre ella, que hay un silencio absoluto en torno al Bautista desde su circuncisión hasta que comienza a predicar en el desierto con unos treinta años, y que de Jesús sólo se menciona sin demasiada prolijidad en las escenas puntuales de su Nacimiento, las Adoraciones, la Circuncisión y la Presentación en el Templo, la huida y vuelta de Egipto y el fugaz episodio de la pascua en Jerusalén cuando contaba con doce años. Precisamente estas escenas concretas de un momento vital relevante son las que hemos descartado en este estudio y nos hemos centrado en las iconografías que han surgido dentro de ese afán del pueblo por conocer más datos del día a día, más descripciones físicas, por tener más información de lo cotidiano y aparentemente insustancial durante los años infantiles de personajes tan fundamentales.

Por otro lado, la representación pictórica infantil es una cuestión especialmente atractiva y a la vez compleja, puesto que está ligada a la historia de las mentalidades y a la historia de la vida cotidiana. Hay un proceso de búsqueda continua y fluctuante en torno a qué es un niño y cómo abordarlo gráficamente que subyace tras la obra de arte y que nos ha llevado a ampliar las miras de esta investigación a otras disciplinas a través de las cuales poder establecer unas bases en torno a la niñez de las que partir a la hora de enfrentarnos con las representaciones de la Santa Infancia. También nos llamaba la atención la infantilización de algunas iconografías que se produjo en la Edad Moderna. En líneas generales, este proceso se dio en las escenas simbólicas como en el *Buen Pastor* y la *Inmaculada* y, sobre todo, en las relativas al ciclo de la Pasión y Triunfo de Cristo, aunque no fueron las únicas. Queríamos conocer las motivaciones que llevaron a plasmar a estos niños con los atributos de adulto y cuándo surgieron, cómo se difundieron y, definitivamente, cómo afectaron al arte sevillano.

Nos resulta extraño que hasta el momento no existiera ningún estudio protagonizado por los tres personajes salvo el artículo “La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana” de Enrique Valdivieso (*Minervae Baeticae*, 2008). Este artículo representa el punto de partida de nuestro trabajo, ya que es la primera vez que se presta atención al estudio conjunto de la iconografía de la Santa Infancia en la Sevilla barroca. A lo largo de sus

páginas, se analizan someramente las motivaciones por la pintura infantil, los modelos iconográficos y las principales obras sevillanas. El interés del profesor Valdivieso por esta temática hizo que precisamente en el año de publicación de este artículo me ofreciera el mismo tema para mi tesis doctoral, pudiendo así profundizar en la investigación que él mismo había comenzado.

Los investigadores han prestado atención a la representación artística de la niñez de una manera diversa aunque en general sin profundizar excesivamente en la naturaleza intrínseca del niño. Por una parte, nos encontramos con obras muy generales, como *Il bambino nell'arte attraverso i secoli* de Luigi Maccone (1927), y otras que limitan algún aspecto, como el geográfico en *Iconografía infantil en la pintura valenciana* de Carmen García Beneyto (1977) o se centra en un aspecto de un solo artista, como “Los niños roussonianos de Murillo” de Francisco Calvo Serraller (*Galería Antiquaria*, 2001).

Existen estudios acerca de las representaciones de cada uno de estos personajes por separado abarcando todo su periodo vital y por lo tanto, dedicando un espacio a su representación infantil. Para el caso de la Virgen, destaca *María en el arte europeo* de Timothy Verdon (2005) y para San Juan Bautista “De l’iconographie de Saint Jean-Baptiste” de Guillaume de Saint-Laurent (*Revue de l’art chrétien*, 1867) y *Saint-Jean Baptiste dans l’art* de Alexandre Masseron (1957). Hay más estudios que se centran en el Niño Jesús, casi siempre con alguna acotación, entre ellos, sobresale *El Niño Jesús* de Michele Dolz (2010), el coloquio sevillano *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII* (2010), “La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura” de Domingo Sánchez-Mesa Martín (*Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1988), *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* de Ana García Sanz (2010) y “Del pesebre a la cruz, el Niño Jesús crucificado” de Ángel Peña (*Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, 2010).

Además, algunas pinturas aparecen recogidas en fichas de catálogos, exposiciones, congresos y monografías, como *Zurbarán, una nueva mirada* (2015), *Zurbarán, catálogo razonado y crítico* de Odile Delenda (2009), *Murillo, catálogo razonado de pinturas* de Enrique Valdivieso (2010) , *Domingo Martínez a la estela de Murillo*

(2004) y Murillo. *Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado* (1996). Finalmente, hay algunos artículos o breves publicaciones que se centran en una obra en concreto, como *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada* de Benito Navarrete y John Marciari (2014) y “Valdés Leal, pintor de la Santa Infancia. A propósito de un Buen Pastor inédito” de Enrique Valdivieso (*Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 2009). Por supuesto, no hemos citado en este punto todos los trabajos en los que se trata la materia ya que se encuentran recogidos en la bibliografía, sino algunos de los ejemplos más destacables que permitan apreciar el estado de la cuestión cuando comenzamos la investigación y algunas de las publicaciones que han ido surgiendo a la vez que nosotros avanzábamos en el tema.

Metodología y estructura

A la hora de afrontar la estructura que consideramos más idónea para esta investigación, nos hemos decantado por el método deductivo, puesto que creemos que es el idóneo dadas las características de este trabajo. Igualmente, hemos considerado que el estudio iconográfico resultaría insuficiente si no lo enlazamos con otra serie de temas que podrían enriquecerlo, aunque en ocasiones se escapen de la disciplina en la que nos encontramos. Tras una reflexión, hemos seleccionando al niño, a la Santa Infancia y a la pintura barroca sevillana como los tres aspectos clave que van a orbitar alrededor del eje fundamental, que es el corpus iconográfico y por ello, cada uno de estos puntos va a ser desarrollado en un bloque individual. A través de sus páginas, se analizan las particularidades biológicas del niño, así como se efectúa un recorrido por su historia y su representación, se traen a colación las vidas de los personajes que componen la Santa Infancia y se analiza a Sevilla desde una perspectiva histórica y artística, centrada en la pintura de la niñez. Igualmente, en el bloque iconográfico hemos comenzado por lo general y hemos ido concretando desde Europa a España y, finalmente, al caso sevillano. De esta manera, llegamos a las pinturas de esta escuela conociendo su contexto y las circunstancias que subyacen tras las representaciones infantiles.

Para el estudio de las pinturas, hemos establecido dos puntos fundamentales: las propias obras de arte y las fuentes, tanto escritas como gráficas. De esta manera, hemos recopilado un gran número de imágenes, especialmente de los artistas principales, para

lo cual hemos analizado su producción pictórica y, cuando ha sido posible también la gráfica. Así, hemos intentado recoger todas las representaciones conocidas de la Santa Infancia que realizaron en Sevilla Alonso Vázquez, Francisco Pacheco, Juan de Roelas, Diego Velázquez, Alonso Cano, Juan de Uceda, Francisco de Herrera el Viejo, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Murillo, Juan Simón Gutiérrez, Juan de Valdés Leal, Francisco Meneses Osorio, Domingo Martínez y Juan de Espinal. Igualmente, también incorporamos las obras de Vasco Pereira, Angelino Medoro, Mateo Pérez de Alesio, Antonio Mohedano, Pablo Legot, Juan Sánchez Cotán, Juan del Castillo, Sebastián de Llanos Valdés, Jerónimo de Bobadilla, Francisco Antolínez, Cornelis Schut y Andrés Pérez, entre otros artistas secundarios, además de muchas pinturas anónimas, y las que han ido surgiendo en el mercado de arte en los últimos años. Las hemos ordenado por modelos iconográficos para crear un discurso fluido en el que sea más fácil apreciar los temas en su conjunto así como poder realizar comparaciones entre las obras, y las hemos sometido a un proceso de selección en el que han sido analizadas en su contexto, descartando las que consideramos que no aportan nada reseñable al estudio, en general debido a su carácter repetitivo puesto que las copias son muy frecuentes, especialmente de las pinturas de Zurbarán, de Murillo y de Juan Simón Gutiérrez.

Igualmente hemos excluido una ingente cantidad de pinturas de modesta calidad que resultan reiterativas puesto que representan los mismos modelos sin variaciones iconográficas. Por lo tanto, no es un catálogo exhaustivo, es decir, no hemos pretendido recoger todas las pinturas de la Santa Infancia que se realizaron durante el barroco sevillano, ya que creemos que sería una labor imposible a la vez que repetitiva y sin aportes de interés. En vez de ello, hemos traído a colación las obras que consideramos relevantes por algún aspecto, como su novedad, su originalidad o por testimoniar la difusión de los modelos. A la hora de realizar esta selección, hemos tenido en consideración que esta tesis doctoral se trata de un primer estudio y que es un amplio campo que sigue abierto, por lo que esperamos que en investigaciones futuras podamos ir ampliando, matizando y puliendo las conclusiones a las que llegamos a partir de las pinturas que tenemos según vayan apareciendo nuevas obras de interés.

Por otra parte, hemos dado un relieve primordial a las fuentes escritas. En este sentido, hemos intentado acudir a los textos originales siempre que fuera posible, y cuando no,

nos hemos decantado por las ediciones de la época y las actuales que incluyen análisis críticos. Hemos localizado referencias acerca de la Santa Infancia en textos teológicos de figuras como San Agustín, San Benito, San Justino, Santo Tomás de Aquino, San Jerónimo, Serapio, Psedo-Buenaventura, Santiago de la Vorágine, sor María de Ágreda, San Bernardino, Santa Teresa de Jesús, Isodoro Isolano, Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, Antonio de Frías, Ludolfo de Sajonia, Domenico Cavalca, Bernardino de Laredo, Juan de Maldonado, José de Valdivielso, Luis de Morales, Juan de Pineda y Francisco Suárez. Fuera del campo religioso, hemos consultado a Aristóteles, Flavio Josefo, Benito Arias Montano, Guillermo de Ockham, don Juan Manuel, Ramón Llull, Juan Luis Vives, Luis Brochero y Elio Antonio de Nebrija, entre otros, y para el caso artístico, las principales figuras han sido Johannes Molanus, Leonardo da Vinci, Francisco Pacheco, Antonio Palomino, Juan Interián de Ayala, Antonio Ponz y Ceán Bermúdez.

Se han consultado sermones, tratados devocionales, doctrinales y artísticos, libros de oraciones, poemarios, autos sacramentales y relatos de visiones. De nuevo somos conscientes de que estas listas están incompletas y esperamos ir ampliándolas en futuras investigaciones, pero por el momento esta nómina nos da una idea lo suficientemente amplia como para ayudarnos a profundizar en la mentalidad de los años en los que se realizaron las obras de arte, así como las pautas y las descripciones en las que se basaron.

La consulta de los grabados ha sido esencial, pues a través de ellos hemos podido entender de una manera más precisa los procesos de expansión de los modelos iconográficos, de dónde surgen, qué obras se consideraron aptas para grabarse y hasta dónde llegan las dependencias, tanto de aspectos generales como puntuales. Para realizar esta labor, hemos consultado sobre todo las amplísimas bases de datos online del British Museum de Londres y de la Biblioteca Nacional de España, y las hemos completado con las de otras instituciones, especialmente las del Rijksmuseum de Amsterdam y del Musée du Louvre. Entre todos los artistas que se dedican a esta disciplina sobresale la familia Wierix, a la que traemos a colación en varias ocasiones, junto a otros como Altdorfer, Barthel Beham, los Sadeler, Lucas Cranach o Durero. A lo largo del estudio iconográfico hemos ido incluyendo las referencias concretas a estas

obras según lo iba requiriendo el discurso, e igualmente se encuentran incluidos en el catálogo, para poder así establecer las comparaciones con más facilidad.

Para realizar la labor documental, hemos acudido a la red de bibliotecas de la Universidad de Sevilla, al Archivo Histórico Provincial de Sevilla, a la biblioteca de la Facultad de Geografía de Historia de la Universidad Complutense de Madrid, a la Biblioteca Nacional de España y a la Cambridge University Library. Además, dada la importancia de Italia para esta investigación, en 2011 realicé un traslado temporal de investigación de diez meses al Museo Storico Vaticano de Roma gracias a la propia beca FPU, durante el cual pude consultar la Biblioteca Giulio Carlo Argan de l'Università della Sapienza, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte del Polo Museale del Lazio y a la American Academy de Roma, así como analizar de forma presencial una gran cantidad de obras que representan la Santa Infancia.

Siguiendo esta idea, completamos este traslado con sucesivos viajes a tierras italianas en los que localizamos obras tanto en museos como en iglesias, destacando Milán, Génova, Mantua, Verona, Venecia, Padua, Bérgamo, Bolonia, Pisa, Florencia y Nápoles. Igualmente, hemos realizado viajes por el territorio español y portugués, a París, a Londres y a Oxford. Finalmente, esta labor se ha visto inmensamente beneficiada por los fondos bibliográficos online como Google books, Dialnet o Academia.edu, que permiten la consulta e incluso la descarga de textos.

Para abarcar los diferentes aspectos que consideramos clave para analizar la iconografía de la Santa Infancia en la pintura barroca sevillana, hemos dividido el presente estudio en cuatro bloques. Los tres primeros se dedican de forma individualizada al niño, a las biografías de los tres personajes y a la historia y arte de Sevilla, mientras que el cuarto es el corpus principal del trabajo, ya que se trata del estudio de los modelos iconográficos de la Santa Infancia.

Puesto que una de las particularidades del tema se basa, precisamente, en que nos hemos centrado en analizar a los personajes sagrados exclusivamente en el periodo de su niñez, el primer bloque se centra en estudiar la infancia como tal, de una manera amplia y multidisciplinar que abarca las disciplinas de la psicopedagogía, de la historia de la infancia y del arte. De esta manera, nos introducimos en la materia a través del

conocimientos más preciso del objeto primordial de estudio. Hemos comenzado tratando al niño desde un enfoque biológico, centrándonos en el desarrollo desde el nacimiento hasta la pubertad a través de la perspectiva física, la emotiva y la psicosocial. Esta división se debe a que son las tres facetas primordiales en que se dividen los estudios de la infancia desde el ámbito de la psicopedagogía y, combinándolas, se adquiere un conocimiento profundo acerca de las particularidades intrínsecas del niño sin necesidad de basarse en el adulto para apreciar las diferencias que hay entre ambos, sino entendiendo la infancia como un periodo vital con sus características intrínsecas.

Consideramos importante la introducción de este capítulo a sabiendas de que nos encontramos ante una disciplina totalmente ajena a la historia del arte, puesto que nos permite tener una comprensión más profunda de la idiosincrasia infantil que tomaremos como punto de partida para acercarnos al niño en el resto del trabajo. Gracias a este primer capítulo podemos comprender las causas de cuestiones que sí enlazan con el arte, como son los motivos del particular canon infantil, qué aspectos posturales reducen el verismo a la hora de representar a un bebé y qué acciones denotan una observancia del natural por parte del artista. Por otra parte, en el análisis de las pinturas del bloque iconográfico hemos considerado innecesario incidir en estas cuestiones, puesto que romperían constantemente el discurso.

Tras este primer capítulo, hemos continuado con un breve recorrido por la historia de la infancia desde la Edad Antigua hasta la Moderna que nos permite adentrarnos en la realidad que han vivido los niños a lo largo de la historia, qué consideración tenían, cómo se relacionaban con el medio, el interés por su educación y su salud y otros aspectos vitales. Nos hemos remontado hasta una época tan temprana debido a dos aspectos, por un lado algunos de los modelos iconográficos que tratamos tienen su origen en estos momentos y por otro, para la representación infantil desde el renacimiento el arte grecorromano es un referente básico, y éste se entiende mejor gracias a la historia de la infancia. Igualmente, hemos incluido referencias al niño en el mundo hebreo y musulmán, puesto que son culturas que convivieron en Sevilla e influyeron en el ambiente cultural de la ciudad.

El estudio de la historia de la infancia se incluye generalmente dentro de la historia de la vida cotidiana, una disciplina que apenas gozó de atención hasta los años setenta del siglo XX en gran medida por lo complicado que resulta su estudio, ya que en comparación con otros aspectos de la historia cotidiana, para el caso infantil se disponen de menos datos y éstos tiende a ser parciales y generalizados. Aun así, nos resulta interesante saber todo lo posible en relación a la historia del niño para poder comprender mejor el interés por la pintura de la Santa Infancia. Enlazando con esta idea, el primer bloque concluye con un capítulo en el que se hace un recorrido por las representaciones infantiles a lo largo de la historia para comprobar cómo se ha plasmado el niño en el arte. Nos remontamos hasta Egipto, puesto que es uno de los momentos en los que se ha retratado la niñez con sus características propias que los distinguen del adulto. Con Egipto se enlaza con el mundo grecorromano, y de él al mundo cristiano occidental hasta el periodo barroco. Así, conociendo las otras pinturas de la niñez, podemos encuadrar de una manera más completa las representaciones de la Santa Infancia.

Tras una aproximación a la infancia en general, el segundo bloque se centra en los tres personajes en los que hemos focalizado el estudio desarrollando sus biografías desde sus concepciones hasta la adolescencia para poder situar en su lugar preciso las escenas vitales de la Santa Infancia. Para realizarla, hemos partido de los pocos datos que aporta la Biblia y de las narraciones de los evangelios apócrifos, y a partir de ellos, los hemos complementado con datos extraídos de textos de teólogos, de religiosos, de sermones y de visiones, aunque la mayoría de los escritos que tratan estos temas no aportan prácticamente ningún dato que nos sirva para las biografías. Sin embargo, desde el primer momento somos conscientes de que estas narraciones vitales no van a estar nunca completas, no sólo es una tarea prácticamente imposible de realizar sino que, además, lo consideramos innecesario para los objetivos de este estudio, puesto que los comitentes y los artistas, a la hora de enfrentarse a la representación de una obra protagonizada con la Santa Infancia, solían basarse en los textos de más fácil acceso y, sobre todo, las imágenes previas de ese tema.

El tercer bloque está dedicado a Sevilla y busca contextualizar las pinturas de la Santa Infancia desde una doble perspectiva, la histórica y los modelos infantiles que el arte

sevillano había creado. Así, se ha efectuado un recorrido por la historia política, económica, social y cultural de la ciudad, especialmente desde el surgimiento de su escuela pictórica y hasta la llegada del neoclasicismo, puesto que así se nos permite conocer las condiciones generales en las que las obras de arte fueron creadas. Hemos intentado evitar caer en el error de considerar las pinturas como entes aislados sino al contrario, intentar tener presente que forman parte de un momento y lugar precisos y están rodeadas de una serie de circunstancias e influencias.

La segunda parte está dedicada a la representación infantil previa al barroco, es decir, las pinturas sevillanas realizadas durante el gótico y el renacimiento en las que aparecen niños, así como los principales ejemplos escultóricos. De esta manera, podemos apreciar la evolución de los modelos con sus principales hitos y logros, ya que no hay que olvidar que precisamente estas obras son las que los artistas barrocos podían contemplar, por lo que influyeron en ellos de una u otra manera. En este sentido, debemos mencionar nuestra participación en junio del presente año en las jornadas artísticas multidisciplinares *El esplendor del renacimiento artístico sevillano: en torno al convento de San Leandro* con la ponencia titulada “La Santa Infancia en la pintura sevillana del siglo XVI”, puesto que este capítulo de la tesis se tomó como eje para elaborar su guion.

Finalmente, el cuarto bloque se dedica a los modelos iconográficos de la Santa Infancia y es, por lo tanto, el verdadero corpus de este trabajo de investigación. No hemos recogido todos los temas en los que aparecen estos tres personajes, sino tan sólo aquéllos que no representan un momento concreto de su biografía, es decir, las escenas cotidianas o simbólicas. Por ello, no están presentes pasajes como los tres nacimientos, las Adoraciones de los pastores y los Reyes o la Presentación en el Templo de María y de Jesús. Al contrario, hemos optado por temas menos puntuales, tales como la Virgen niña en el Templo, San Juanito en el desierto o el Taller de Nazaret, y otros ajenos a la línea temporal y de profunda simbología como la Inmaculada niña, el Niño Jesús de Pasión y el Niño Jesús triunfante. Debido a su variedad y a que hemos tratado a tres personajes ligados entre sí por lazos familiares y que a veces coinciden en una misma escena, hemos ordenado los modelos en cuatro capítulos, uno dedicado a la familia en el cual se recogen las pinturas en las que estos niños aparecen en su contexto cotidiano y

un capítulo protagonizado por cada uno de los niños. Además, hemos dado relevancia a dos personajes fundamentales para la representación de la Santa Infancia, Santa Ana y San José, dedicándoles unas páginas en las que se tratan aspectos tan básicos como los orígenes de su devoción y de su representación.

A la hora de tratar cada uno de los temas iconográficos hemos tenido presente que el análisis de las pinturas de la Santa Infancia realizadas en el barroco sevillano carece de sentido si no se enlaza con la producción de otras escuelas, así como de las obras previas que llevaron a la definición de los modelos. Por ello, no nos hemos centrado exclusivamente en el siglo XVII y parte del XVIII, sino que hemos rastreado los orígenes de cada iconografía remontándonos hasta sus primeras apariciones, para apreciar cómo evolucionó y se extendió y cómo llegó al barroco sevillano. De esta manera, hemos dividido cada tema iconográfico en una introducción en los que se analizan los aspectos primordiales de estas tipologías, y un recorrido por sus representaciones europeas, las españolas y, finalmente, las sevillanas.

También hemos incluido menciones a la escultura puesto que testimonian la importancia de los temas en otras disciplinas, el panorama general en relación con la iconografía y la influencia entre artistas, ya sea por la creación de ciclos, como los retablos, o de pintores que policroman las esculturas. Por otra parte, tras meditarlo profundamente hemos decidido no adentrarnos en el mundo de las colonias hispanas, puesto que requeriría un estudio aparte dada su riqueza y variedad que se escapa de los límites de este trabajo de investigación. A pesar de ello, somos conscientes de la importancia de algunos de los modelos sevillanos en estas escuelas y esperamos poder adentrarnos en esta línea de investigación en un futuro.

A la hora de presentar las obras, hemos descartado realizar un catálogo razonado de las pinturas a favor de un discurso más narrativo y fluido. No obstante, hemos incluido un catálogo, tanto impreso en pequeño formato como en un CD a mayor tamaño, en el que se han recogido la gran mayoría de las obras mencionadas a lo largo de estas páginas y se ha insertado sus referencias en el texto, para que resulte más fácil combinar con la lectura. Cada una de las imágenes va acompañada de sus datos básicos, pero dado el cumplimiento de plazos para la entrega, nos ha sido imposible incluir un comentario a cada una de las imágenes sevillanas.

Con todo ello, presentamos una primera aproximación a una iconografía que, sin tener prácticamente ningún referente sevillano en el siglo anterior, durante el periodo barroco alcanzó un auge inusitado, creando unos modelos que se han extendido hasta el siglo XX. Sevilla se unió a esta corriente con especial fuerza en unos momentos de su historia marcados por el contraste entre la opulencia y la pobreza, la diversidad cultural y el control religioso, prestó atención a la práctica totalidad de temas que ya existían y creó otros nuevos, incluso algunos parece que fueron exclusivos de la ciudad. Hemos intentado clarificar el panorama en torno a la representación de la Santa Infancia y a partir de él, también del niño en la Edad Moderna, tanto a nivel representacional como en el intangible mundo de la percepción de la infancia, pues con ello esperamos lograr una comprensión más profunda y precisa del tema artístico. En otras palabras, pretendemos acercarnos a la mentalidad de la época en relación a la niñez y ponerla en relación con la pintura y de forma más somera con la escultura, efectuando un recorrido por los modelos representacionales barrocos de la Santa Infancia.

I. Aproximación al estudio de la infancia a través del desarrollo, la historia y el arte

DESARROLLO INFANTIL¹

Antes de adentrarnos en el estudio de la representación de la Santa Infancia en la pintura barroca sevillana tenemos varios puntos que consideramos interesante abordar, puesto que van a ayudar a esclarecer el discurso del resto del trabajo, a sabiendas de que se escapan de los límites de la historia del arte. El primero de ellos es el conocimiento profundo del niño, dado que la investigación versa sobre la plasmación pictórica de María, Jesús y San Juan Bautista en sus años infantiles, delimitándolas y distinguiéndolas de su representación adulta. Por ello, hemos comenzamos este trabajo de investigación efectuando una aproximación a las principales particularidades del desarrollo del niño desde su nacimiento, puesto que éste es el período que tratamos en las pinturas en el presente trabajo de investigación.

El desarrollo infantil y su vinculación con la pintura

El desarrollo humano es la disciplina científica que estudia los esquemas de cambio y estabilidad por los que pasan las personas desde su concepción hasta el final de su vida, teniendo presente que cada persona es singular debido a sus diferencias individuales en cuanto a sus características, sus influencias y sus resultados del desarrollo². Los tres ámbitos principales en los que se divide el estudio del ser humano son el físico, el cognoscitivo y el psicosocial y están indisolublemente ligados. El primero fija su atención al proceso de crecimiento del cuerpo y del cerebro, junto con las pautas de cambio de las capacidades sensoriales, las habilidades motrices y la salud; el segundo estudia las pautas de cambio de los procesos mentales, incluyendo aspectos como la memoria, el lenguaje, el razonamiento o la creatividad; el último se centra en las pautas de cambio de las emociones, la personalidad y las relaciones sociales³. De este amplio panorama relacionado con el niño, nosotros hemos recogido los aspectos que podemos vincular con su plasmación artística.

¹ Para la elaboración de este capítulo, además de la bibliografía hemos utilizado los temas de la asignatura “Desarrollo psicofísico en la edad escolar y sus implicaciones pedagógicas”, perteneciente al grado de Educación Infantil de la UNIR, curso 2014-2015.

² PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, pp. 8-9.

³ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, pp. 5-6.

A lo largo de la historia del arte ha sido muy frecuente representar recién nacidos. En este sentido, destacan las escenas del Nacimiento de la Virgen, de San Juanito y sobre todo del Niño Jesús, igualmente, la Adoración de los pastores sucede en los momentos previos de su venida al mundo. Aunque estas escenas no van a ser analizadas en el aparato iconográfico de este trabajo, sí van a aparecer constantemente pinturas en las que aparecen como bebés, habitualmente en los brazos de su madre aunque no de forma exclusiva. También vamos a encontrarlos en otras etapas de la niñez, desde los primeros años hasta la adolescencia, interactuando con otras figuras y con su entorno. Al pintor no siempre le va a resultar fácil plasmar de forma adecuada a los niños, especialmente en sus primeras etapas, y van a tender a representarlos con unas características físicas que no se adecuan a la realidad. Por ello, traemos a colación unos datos básicos de sus medidas y proporciones y cómo van variando en las primeras etapas, de los logros del control del cuerpo que va logrando y de cómo va relacionándose con lo que le rodea.

En el momento del nacimiento, el neonato medio pesa entre 2,5 y 4,5 kilogramos. Durante los primeros días su peso desciende aproximadamente en una décima parte y hacia los diez o catorce días vuelve a los valores que tenía en el nacimiento. A los cuatro meses el niño habrá duplicado su peso, y en doce meses lo habrá triplicado, es decir, al cumplir el año pesará aproximadamente unos 10 kilogramos. A partir de este momento, el aumento se ralentiza paulatinamente; entre los tres y los cuatro años llega a pesar 15 kilogramos, los 20 kilogramos los alcanza en torno a los seis años. El ritmo decrece considerablemente, ya que no será hasta los once años cuando duplique el peso que tenía a los seis.

En relación con la estatura, al nacer mide en torno a los 50 centímetros, de los cuales aproximadamente un cuarto de su longitud corresponde a la cabeza, cuyo diámetro se encuentra entre los 32 y los 36 centímetros. Además, una particularidad de la cabeza del recién nacido es que presenta la barbilla hundida para facilitarle la lactancia. A los doce meses ha crecido aproximadamente un cincuenta por ciento más de su medida al nacer, es decir, que en el primer año aumenta su longitud unos 25 centímetros, el 60% de los cuales están ubicados en el tronco. El proceso también tiende a ir más despacio y así, al cumplir los dos años ha crecido unos 12-15 centímetros; a los tres años, entre 7 y 10, entre los tres y los seis años, otros 15 centímetros más y de los seis a los once, tan sólo

entre 5 y 7,5 centímetros⁴; el mayor porcentaje de crecimiento desde el año hasta el comienzo de la adolescencia se sitúa en las piernas y, a partir de este momento, vuelve a localizarse en el tronco⁵.

Los huesos, que se forman a partir de un tejido cartilaginoso blando, se van endureciendo gracias a depósitos minerales como el calcio, por ello los de los niños pequeños son todavía bastante flexibles. Los dientes comienzan a aparecer a partir de los cuatro meses; con el año tiene entre seis y ocho; con año y medio, cuenta con aproximadamente veinte dientes y, al alcanzar los tres años, su dentadura primaria está completa. En el arte, es interesante comprobar cómo generalmente se ha ocultado este aspecto y los niños no muestran la boca abierta precisamente hasta que tienen la dentición delantera



Fig. 1: Andrea Mantegna, *Virgen con Niño*, c. 1475. Accademia Carrara, Bérgamo

completa. Sin embargo, es posible localizar algún ejemplo de esta etapa, tal es el caso de dos pinturas de la *Virgen con Niño* de Andrea Mantegna, que se encuentran en el Museo Poldi Pezzoli de Milán y en la Accademia Carrara de Bérgamo [fig. 1, cat. 1, cat. 2] y están fechadas hacia 1490-1500 y hacia 1475, respectivamente. En la primera, Jesús tiene la boca entreabierta y deja ver la encía superior y la lengua, mientras que en la segunda son totalmente distinguibles las dos paletas superiores, que están comenzando a surgir.

En líneas generales, durante el primer año de vida el niño crece de manera expotencial y vertiginosa, los siguientes dos años siguen a un ritmo muy acelerado y llegados a esta edad los cambios se ralentizan. Este crecimiento y su desarrollo motor se producen en una dirección cefalocaudal y proximodistal. Según el principio cefalocudal, el crecimiento ocurre de arriba abajo, es decir, que las partes superiores del cuerpo se

⁴ Los datos están extraídos de PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, pp. 115, 217 y 284.

⁵ DELVAL, *El desarrollo humano*, p. 165.

desarrollan antes que las inferiores. Por ello, al nacer la cabeza es muy grande en relación al tronco; a medida que el niño crece y desarrolla las zonas inferiores de su anatomía esta proporción se equilibra, aunque tarda varios años en adaptarse a un canon más esbelto que recuerde al del adulto. Lo mismo ocurre con el desarrollo sensorial y motriz, que comienza en la cabeza y va descendiendo por su cuerpo. El principio proximodistal sostiene que el desarrollo sucede de dentro hacia afuera, y por lo tanto, las partes próximas al centro crecen y se desarrollan antes que las extremidades, es decir, que el bebé tarda más tiempo en controlar el movimiento de los dedos que el de los brazos o piernas⁶, además, siguiendo este principio tiende a mantener la postura que tenía antes de nacer durante las primeras semanas, puesto que sus brazos y piernas siguen un proceso más lento. Siguiendo con esta idea, Pedro de Campaña plasmó en el *Nacimiento de la Virgen* y en la *Adoración de los pastores* del retablo de Santa Ana de Triana a los dos bebés con los brazos recogidos sobre sí mismos, demostrando un interés por la representación infantil verídica inusitado en la pintura sevillana de esos momentos, si bien el tamaño y la apariencia física de los dos personajes dista mucho de las de un recién nacido⁷.

Los estados de alerta que rigen al recién nacido alternan periódicamente el sueño regular e irregular, la somnolencia, la inactividad alerta y la actividad⁸. Los bebés duermen aproximadamente el 75% del tiempo, despertándose para comer cada dos o cuatro horas, aproximadamente. A partir del primer mes, los periodos de sueño se alargan durante la noche y se acortan durante el día. Así, poco a poco tiene periodos más prolongados de actividad en los que se puede relacionar con su entorno. Por otro lado, el desarrollo motor que permite al niño ir controlando las acciones y movimientos de su cuerpo, es uno de los aspectos en el que los artistas pueden demostrar su conocimiento de la idiosincrasia infantil de una manera más profunda. El niño comienza teniendo una serie de reflejos arcaicos, como la succión, la prensión o la búsqueda del pezón, que entre los dos y cuatro meses se intercalarán con los reflejos de posturas, es decir, las reacciones ante cambios de equilibrio o de posición, y con los reflejos

⁶ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, p. 114; MORALEDA, *Psicología del desarrollo*, p. 51; DELVAL, *El desarrollo humano*, p. 169.

⁷ Estas pinturas aparecen de nuevo en la p. 151.

⁸ DELVAL, *El desarrollo humano*, pp. 97-98.

locomotrices⁹. El bebé va logrando paulatinamente el control sobre su cabeza y su tronco y posteriormente irá adquiriendo habilidades motoras gruesas, que son los movimientos en los que emplea músculos grandes, y habilidades motoras finas, que exigen más precisión¹⁰. En este sentido, destacan las cuatro versiones de la *Virgen con Niño* de Luis de Morales del Museo del Prado realizadas hacia 1565 [cat. 3], en las que se aprecia a la perfección la falta de control que tiene Jesús sobre su cuello y no puede sostener su cabeza.

Resumiendo los principales logros que pueden identificarse en cierta medida en su representación plástica, en el primer mes de vida aprende a flexionar sus extremidades, la extensión la alcanza cuando cuenta con dos meses, a la vez que comienza a tener cierto control de su cabeza. Durante el tercer y cuarto mes, comienza a ser capaz de levantar la cabeza y el pecho, mueve las manos y los dedos de manera poco coordinada y comienza a agarrar objetos. En los siguientes tres meses, el bebé va aprendiendo a sentarse sin apoyo, arrastrarse, gatear y apoyar los pies con apoyo. Entre los nueve meses y el año de edad, aprende a desplazarse, y realiza algunas habilidades motoras finas más precisas. El proceso continúa y no es hasta los cinco o seis años cuando el niño logra un control generalizado de su cuerpo, lo que le permite ir perfeccionando sus acciones y darles más precisión¹¹.

Por otra parte, a partir de los tres años el cuerpo del niño comienza a cambiar su forma de crecimiento. Se vuelve más esbelto, con el tronco y las extremidades más largos que hacen que la proporción de la cabeza con respecto al resto del cuerpo se reduzca. Los músculos abdominales están más desarrollados, por lo que se reduce su vientre y adquiere una apariencia más atlética. El crecimiento continúa a lo largo de toda su niñez; cada vez tiene más altura, más peso, más fuerza y más coordinación, y lentamente sus proporciones van asemejándose más a las de un adulto.

⁹ Conductas que aparecen involuntariamente cuando se producen determinadas condiciones. DELVAL, *El desarrollo humano*, pp. 109-116; GIMÉNEZ-DASÍ, MARISCAL, *Psicología del desarrollo*, pp. 87; MORALEDA, *Psicología del desarrollo*, p. 50.

¹⁰ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, p. 130.

¹¹ Todos estos datos se encuentran en CRAIG, “Desarrollo físico, cognoscitivo y lingüístico en la infancia”. En *Desarrollo psicológico*, pp.122-165; ANTORAZ y VILLALBA, p.109; MORALEDA, *Psicología del desarrollo*, pp. 74-75, 106; DELVAL, *El desarrollo humano*, pp. 170-172.

Dentro del desarrollo cognoscitivo se encuentran las capacidades lingüísticas, y entre ellas está la gesticulación¹², tan frecuente en las escenas del Niño Jesús que aparece bendiciendo incluso en brazos de su madre. Este control del cuerpo suele aparecer antes de cumplir el año, primero señalando, después con gestos sociales convencionales según comprenda el significado que está representando. Por otro lado, un aspecto fundamental para el desarrollo psicosocial del niño es el apego, es decir, el vínculo recíproco y duradero que establece desde su nacimiento con otras personas y en especial con sus padres, a través de las interacciones¹³. El bebé tiene una fuerte motivación para interactuar con las personas de su entorno, sobre todo con las que siente apego, alegrarse ante su presencia, sentir la necesidad de tocarlas y apoyarse en ellas cuando siente inseguridad o miedo, emociones que aparecen desde los primeros momentos¹⁴. Estas muestras de confianza y de búsqueda de protección pueden localizarse en algunas representaciones artísticas, como en la *Santa Ana con la Virgen niña* de Ugolino di Nerio, realizada hacia 1330 y expuesta en la National Gallery de Ottawa [fig. 24, cat. 96], en la que María recurre a coger la mano de su madre y su toca para sentirse segura, o el *San José con el Niño* de Guido Reni en el Hermitage [fig. 48], donde acaricia la barba de su padre¹⁵.

Las relaciones con otros niños de su entorno, sobre todo con hermanos y familiares, desempeñan un importante papel en la sociabilización, pues es un medio para aprender a comunicarse, a cooperar y a entender las relaciones sociales cada vez más complejas que se va a ir encontrando a lo largo de su vida¹⁶. Los niños mayores y los adultos se convierten en un referente a imitar, y de esta manera van ampliando sus conocimientos sobre las actividades humanas. Es en este lugar donde habría que situar las escenas del Taller de Nazaret, en las que Jesús aprende el oficio paterno a través de la imitación. Otra de las principales maneras que tiene el niño de relacionarse con el mundo que le rodea y con otras personas es a través del juego, que contribuye a consolidar todos los

¹² Para todo el párrafo, PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, pp. 163-165, 166, 170 y 180; DELVAL, *El desarrollo humano*, pp. 269-277; GIMÉNEZ-DASÍ, MARISCAL, *Psicología del desarrollo*, pp. 149-151.

¹³ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, pp. 188-194; DELVAL, *El desarrollo humano*, pp. 189-199; GIMÉNEZ-DASÍ, MARISCAL, *Psicología del desarrollo*, pp. 161, 165, 172-174.

¹⁴ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, p. 195.

¹⁵ Estas pinturas han sido comentadas en las pp. 173 y 217, respectivamente.

¹⁶ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, p. 202, 337; DELVAL, *El desarrollo humano*, pp. 416-418, 420; GIMÉNEZ-DASÍ, MARISCAL, *Psicología del desarrollo*, p. 249.

campos del desarrollo y da al niño los atributos físicos, cognoscitivos y sociales que necesitará en su vida adulta¹⁷. Los más pequeños suelen jugar solos, con un adulto o en paralelo y hacia los tres años, aparece el juego de cooperación, el que se interactúa con otros niños¹⁸. Un ejemplo de este último caso sería el *Taller de Nazaret* de Murillo del Szépművészeti Múzeum de Budapest [fig. 71], en el que el Niño Jesús y San Juanito aparecen inmersos en su juego de construcción utilizando objetos y técnicas que han visto en el obrador¹⁹.

¹⁷ PAPALIA, OLDS y DUSKIN, *Desarrollo humano*, pp. 265-266.

¹⁸ MORALEDA, *Psicología del desarrollo*, 126-127.

¹⁹ Ver p. 245-246.

HISTORIA DE LA INFANCIA

Si el estudio de la vida cotidiana resulta difícil, la historia de la infancia se nos muestra como una investigación especialmente complicada, pues apenas hay datos objetivos al respecto. Los biógrafos oficiales, si incluían algunas líneas acerca de los primeros años, tendían a magnificar en sus escritos las virtudes y capacidades de sus personajes, haciendo que desde muy jóvenes tuvieran cualidades adultas, por lo que no son una fuente especialmente fiable. Igualmente, no se puede tomar los relatos literarios como datos totalmente reales, puesto que son obras de ficción²⁰, si bien es cierto que incorporan elementos extrapolados de la vida cotidiana que hay que saber separar de lo imaginario.

Hay que tener en cuenta las obras de arte, que han dejado valiosos testimonios materiales relacionados con el niño, tales como maneras de vestir, amuletos, cunas o juguetes, a la vez que proporciona un catálogo de prácticas y de interrelaciones familiares y sociales. Por último, se han conservado objetos infantiles que demuestran que los objetos descritos o representados eran reales, además, puesto que muchos de ellos se han localizado en tumbas, denotan el cariño de los parientes, que pretendían que el niño estuviera acompañado en la otra vida por sus pertenencias más queridas.

La investigación científica relativa a la historia del niño comienza hacia los años sesenta de la mano de Philippe Ariès y de Lloyd deMause, que encabezan las dos vertientes en las que se va a fracturar esta línea de estudio desde el primer momento. Según las teorías de Ariès, la vida privada y familiar, diferenciada de la social y comunitaria, así como el sentimiento de afecto hacia el niño prácticamente no existieron hasta el siglo XVIII, cuando se va produciendo una retirada de la vida colectiva y en la calle hacia la intimidad familiar²¹. Igualmente señala que, puesto que la infancia como tal no existía, el niño podía mezclarse libremente con personas de clases y edades diferentes hasta que, con la aparición de este concepto, la familia se convierte en un ente controlador que lo priva de su libertad y sociabilidad²². La tesis de deMause se opone a ésta, y cree que la

²⁰ deMAUSE, *Historia de la infancia*, pp. 18-19.

²¹ DUBY, *Historia de la vida privada*, 5, pp. 7-19.

²² deMAUSE, op. cit., p. 22.

historia de la infancia ha sido la del sufrimiento por parte del niño hasta que, poco a poco, se ha generado la consciencia de su necesidad de protección.

Actualmente, se considera que no se puede marcar un momento concreto ni generalizado para el cambio de la vida pública a la hogareña, ni siquiera una evolución lineal, sino que cada zona, cada grupo social e incluso a veces cada matrimonio concreto tenía una cierta libertad, en ocasiones muy relativa, para decidir hasta qué punto iba a estructurar su forma de vida familiar de una manera más íntima o más abierta²³. Ciertamente, en la vida de tribu, en el vasallaje, en el gremio, así como en otros modelos sociales en los que tradicionalmente se han estructurado las comunidades humanas, es difícil separar la vida privada de la pública, puesto que el núcleo familiar está plenamente insertado en una estructura mayor que lo rige hasta en las cuestiones más fundamentales a cambio de otorgarle una protección de grupo. Como es lógico, en esta forma de vida el concepto de intimidad también era necesariamente distinto, así como el familiar, ya que la comunidad tenía una presencia mucho más fuerte que en el presente. Sirva como ejemplo de esta manera diferente de entender la familia, la costumbre, válida para prácticamente todos los estratos sociales, del artesano al aristócrata, de enviar a los hijos a partir de los siete años aproximadamente, a vivir y trabajar para otras personas, mientras que se recibe en casa a los hijos de otros.

La debilidad del niño, especialmente durante sus primeros años de vida, hizo que la mortalidad infantil siempre fuera muy elevada hasta el siglo XIX, cuando se desarrollan la obstetricia y la pediatría, la vacunación y las medidas de higiene. Con estos avances las posibilidades de subsistencia comienzan a aumentar progresivamente en el primer mundo. El momento del parto era realmente peligroso tanto para la madre como para el hijo, incluso la Medea de Eurípides llega a decir que «*preferiría estar en línea de batalla tres veces antes que dar a luz*»²⁴. Los riesgos eran debidos, entre otros motivos, a la precocidad, pues las madres primerizas apenas eran adolescentes, a la mala alimentación tanto durante el embarazo como en la lactancia y a la velocidad con la que volvían a engendrar, sumado a las carencias médicas e higiénicas. La mortalidad neonatal, es decir, la que ocurre durante el primer mes de vida, era sobre todo endógena, producidas por defectos del bebé, generalmente debidos a la precaria salud y a la mala

²³ BEL, *La familia en la historia*, pp. 32-34.

²⁴ EURÍPIDES, *Medea*, 250-251.

dieta de la madre durante el embarazo y la lactancia o por dificultades, falta de higiene y malas prácticas en el parto. Desde el primer mes, las causas de mortalidad eran generalmente exógenas, básicamente debidas a enfermedades epidémicas, respiratorias en los meses húmedos y fríos, y digestivas en los calurosos. El destete era un periodo de especial riesgo, puesto que frecuentemente se alimentaban con comidas que sus sistemas gástricos no estaban aún preparados para admitir, al igual que era el momento en el que problemas como la diabetes, las alergias y las intolerancias alimenticias hacían que los niños fallecieran sin comprenderse el motivo. En otras ocasiones, la dieta carecía de los componentes necesarios para que el niño generara un buen sistema inmunitario, y era más proclive a enfermar.

En este sentido, las carencias en el desarrollo de la medicina y la incursión de la religiosidad en todas las facetas de la existencia hicieron que, hasta entrada la Edad Contemporánea, se confiara la salud a la protección de dioses y santos, a amuletos, reliquias y soluciones mágicas, como los colgantes de coral tan frecuentes en pinturas, mientras que era común achacar las dolencias y las muertes infantiles a maldiciones, a demonios y a castigos por algún pecado, tanto de los niños como de los padres. Tampoco eran favorables las prácticas de someter a los enfermos a sangrías para expulsar los malos humos o a peregrinaciones y penitencias en busca de la piedad divina. Debido a las diferencias respecto al presente a la hora de entender el mundo infantil, así como a la supuesta necesidad de crear una barrera que ayudara a superar la pérdida tan habitual de los hijos, el amor de los padres por sus vástagos ha sido puesto en duda por muchos investigadores. No obstante, resulta complicado no ver el cariño que se desprende en algunos textos, en las obras de arte o en las lápidas y sarcófagos infantiles desde el Antiguo Egipto.

Hemos comenzado el recorrido muy atrás en el tiempo, remontándonos al mundo del Próximo Oriente en la Antigüedad. Somos conscientes de que se aleja considerablemente del periodo que abarca este estudio, pero hemos considerado que sería interesante incluir estos momentos puesto que es la tradición y la zona en la que se desarrollan las vidas de los tres protagonistas y, por lo tanto, puede ayudar a situarlos en sus circunstancias históricas y culturales. Igualmente, los primeros textos que hablan de ellos se redactaron en este entorno y fueron personas de estas sociedades las que

sentaron las primeras bases que se tomarían como referencia para sus iconografías. Continuando con esta idea, la de poder contextualizar las fuentes y desde época paleocristiana también las representaciones artísticas, hemos incluido el resto de periodos históricos que, de una manera u otra, pudieron influir en la pintura de la Santa Infancia.

PRÓXIMO ORIENTE

Los egipcios representaron frecuentemente a los niños, especialmente junto a sus padres, constituyendo grupos familiares, el hecho de incorporarlos a este tipo de escenas denota la importancia que tenían. También destaca que no aparezca representado sólo el primogénito o el primer varón, sino que incorporen tanto a los hermanos menores como a las hijas. Como ocurre en otras culturas, tener descendencia aseguraba que se iban a llevar a cabo los ritos funerarios de los progenitores. Los partos eran atendidos por comadronas profesionales, que incluso practicaban satisfactoriamente cesáreas y, si todo transcurría bien, recibían regalos de los progenitores, al igual que los familiares más cercanos²⁵. No se tiene constancia de que en el Antiguo Egipto se abandonara o se vendieran a los niños, salvo el caso de los esclavos²⁶, y parece que el nacimiento de hijas era tan bien visto como el de hijos²⁷. El período de lactancia se alargaba durante tres años, por lo que las familias que podían permitírselo recurrían con cierta frecuencia a las nodrizas²⁸; después su alimentación básica se basaba en el pan de cerveza y los cereales. Las madres solían llevar a sus hijos consigo sirviéndose de un moisés colgado a la espalda y los vestían con telas ligeras que se iban reduciendo con la edad, hasta ir casi desnudos²⁹.

Herodoto nos informa de que los egipcios practicaban la circuncisión en los muchachos³⁰, tal y como aparece la pintura de la mastaba de de Ankhmahor, en Saqqarah, perteneciente a las sexta dinastía (2350-2000 a.C.). Igualmente, narra que en

²⁵ BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, p. 33.

²⁶ B. DELGADO, *Historia de la infancia*, p. 17.

²⁷ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 17.

²⁸ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 40.

²⁹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 46.

³⁰ B. DELGADO, op. cit., p. 17.

el ámbito de la medicina contaban con especializaciones, como los oftalmólogos y los dentistas y que incluso había médicos que se ocupaban de las enfermedades infantiles³¹.

En lo referente a la educación, ésta se focalizaba sobre todo en la preparación de escribas y de sacerdotes y se centraba en el aprendizaje de la lectura, la escritura y el cálculo. Un ejemplo clave es el *Papiro matemático de Rhind*³², escrito por el escriba Ahmes durante el reinado de Apofis I (XV Dinastía, 1650 a. C. al 1530 a. C.), aunque copiando un documento de la época de Amenmhat III (XII Dinastía, 1980 a 1790 a. C.). En él se encuentran diferentes problemas de aritmética, trigonometría, ecuaciones, proporciones, fracciones y cálculo de áreas y volúmenes, entre otras cuestiones, con sus respuestas desarrolladas. Tras superar la enseñanza básica, comenzaban la formación como escribas, a la vez que iniciaban su participación en la vida profesional como ayudantes.

La primera escuela de la que se tiene constancia se encontraba en Mesopotamia, en la ciudad de Mari, al noroeste en el cauce del Éufrates, en la actual frontera sirio-iraquí, y data de principios del segundo milenio antes de Cristo. Se trata de dos estancias dentro del palacio del rey Zimri-Lim, que cuentan con bancos de ladrillo para cerca de sesenta alumnos que se formaban para ser escribas, como demuestran las innumerables tablillas encontradas en el suelo.

En Mesopotamia, la mayoría de edad para las niñas era a los doce años, y para los niños a los catorce. A partir de esta edad podían casarse y formar su propia familia, y para el caso masculino, también tenían permitido independizarse; las chicas, aunque se las considerase ya adultas, seguían estando bajo la tutela de su padre, hermano mayor o pariente masculino más cercano mientras estuvieran solteras³³. También destaca que todos los niños de la familia tenían derecho a recibir su herencia, tanto los biológicos como los adoptados³⁴.

³¹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 64.

³² Actualmente, se conserva dividido entre el British Museum de Londres, cat. EA 10057 y EA 10058, y el Brooklyn Museum de Nueva York, cat. 37.178E.

³³ B. DELGADO, op. cit., pp. 18-19.

³⁴ B. DELGADO, op. cit., p. 19.

MUNDO HEBREO

Dentro del mundo judío, el niño tenía la importancia intrínseca que le confería pertenecer al pueblo predilecto de Dios, así como por su carácter de continuador de la tradición. Sin embargo, apenas existen textos que se refieran exclusivamente a él, sino que se incluye en el conjunto social que constituye el pueblo elegido.

Debido a la proximidad y al contacto con otros pueblos como los fenicios, en los que se practicaban sacrificios infantiles³⁵, en el Antiguo Testamento aparecen algunas menciones que lo prohíben taxativamente³⁶ y que critican cómo algunos personajes se desviaban de la Ley y los realizaban, como el del rey Ajaz, que *«hasta hizo pasar por el fuego a su hijo»*³⁷. El ejemplo más conocido de infanticidio, aunque detenido, es el que fue a cometer Abraham con su hijo Isaac, el cual *«se nos hace más comprensible a la luz de una sociedad que valoraba positivamente el infanticidio como un acto, quizás heroico, de sentido religioso y de sumisión a la divinidad»*³⁸. Algo parecido sucede, en el ámbito helénico, con Agamenón, que sacrifica a Ifigenia para que Ártemis le sea propicia. No obstante, a diferencia de Grecia y Roma, todo hijo fruto del matrimonio era aceptado de forma natural y no era necesaria la aprobación del padre puesto que era hijo de Dios; por ello, no practicaban el infanticidio ni el abandono del recién nacido. Esta costumbre fue transmitida al cristianismo y, cuando Roma tomó esta religión en el siglo IV, también pasó al Imperio; emperadores como Valerio, Graciano y Justiniano dictaron condenas contra estas prácticas³⁹.

La niñez como tal acababa a los trece años con la celebración del rito del *bar mitzvah*. A partir de ese momento se consideraban adultos, por lo que debían observar la Ley con sus 613 preceptos, sus oraciones y sus ayunos, aunque hasta los veinte años los varones no podían casarse ni declarar como testigos ante un juez⁴⁰.

³⁵ Estos pueblos practicaban sacrificios humanos, sobre todo de niños en honor al dios Moloc, en situaciones excepcionales, como en el año 310 a.C. cuando, según nos relata Diodoro Sículo, inmolaron a un centenar de niños de las principales familias a Cronos para que los enemigos cesaran el asedio de Cartago. En B. DELGADO, *Historia de la infancia*, p. 22.

³⁶ Lev 18, 21: 20, 1-6.

³⁷ II Re 16, 3.

³⁸ B. DELGADO, op. cit., p. 23.

³⁹ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 68.

⁴⁰ B. DELGADO, op. cit., p. 24; L. Díez Merio, "La educación judía en la época del Nuevo Testamento", en *Buenaventura Delgado Criado, pedagogo e historiador*, pp. 199-200.

La educación tenía como características que era colectiva, es decir, para todo el pueblo judío; moral e imperativa, ya que se basaba en el aprendizaje de normas, se comprendieran o no, y en el castigo ante el error. Los valores se transmitían en el hogar con la figura del padre como principal instructor, que los formaba en los mandamientos, las tradiciones, los ritos y el oficio familiar⁴¹. Estaban diferenciados por sexos, las niñas no siempre aprendían a leer ni a escribir, sino que en algunos ambientes su educación se basaba en las labores domésticas y la preparación para su futura vida de esposa y madre, aunque era frecuente que se le permitiera aprender si ella lo solicitaba. Según el Talmud, la educación comienza cuando el niño aprende a hablar. A los cinco años empieza su formación en la escuela, que se encontraba en el complejo sinagogal; tenían por maestro a un miembro del pequeño sanedrín y se valían de procedimientos mnemotécnicos para recordar los versículos⁴². Con esta edad, debe empezar a estudiar la Biblia por el Pentateuco, a los diez el Mishnah⁴³, a los trece observar los preceptos y a los quince a estudiar el Talmud, a los dieciocho su significado y, cuando los domine, ser capaz de razonarlos y de refutar con argumentos. Además, se complementaba con otras disciplinas, tales como la aritmética, la lógica, la astronomía, la óptica, la geometría, la música, la medicina, la mecánica y la metafísica⁴⁴.

En el 64 d.C. se produjo un gran cambio, cuando el sumo sacerdote Josué Ben Gamala implantó la obligación de que cada población crease una escuela siguiendo las disposiciones del Talmud, donde se recoge que habrá un maestro, el *melammed*, por cada veinticinco niños. El maestro debe ser preferiblemente un hombre adulto y casado, que les enseñará el alfabeto y los preparará para el *bar mitzvah* y para participar activamente en la vida religiosa; por ello, debe ser respetado por el alumnado por encima de sus propios padres, puesto que éstos le han dado vida en el mundo terrenal y aquél en el eterno⁴⁵.

Hay referencias acerca de que prácticamente todo niño judío medieval era introducido en el estudio de la Torá, incluyendo pobres y niñas, las cuales solían asistir a clases sólo para alumnas y con un profesor ciego. También hay constancia de algunos casos en los

⁴¹ Dt 6, 6-7.

⁴² L. DÍEZ MERIO, "La educación judía en la época del Nuevo Testamento", pp. 200-201 y 203.

⁴³ Es la primera codificación escrita de la Ley Oral, y data del siglo II d.C.

⁴⁴ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 193 y 196.

⁴⁵ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 192.

que fueron mujeres las que ejercieron como profesoras en estas escuelas⁴⁶. El primer día de clase se solía celebrar de una manera particular. Entre otros ritos, lavaban al niño y le ponían ropa limpia, le preparaban tres panes de harina en flor con miel, tres huevos, tres manzanas y frutas, y un sabio lo llevaba a la sinagoga, le daban de comer los alimentos que llevaba y le leían textos⁴⁷. Era una ceremonia de iniciación, puesto que comenzar la escuela significaba que se adentraba en el conocimiento de Dios.

GRECIA

En el mundo griego, la crianza va a seguir dos vertientes con muy pocos puntos de contacto. Por un lado, está la forma de acercarse a la niñez de Atenas y la mayoría de los ciudades-estado y por otra la espartana.

En Atenas, las mujeres de la familia y de la casa estaban presentes y ayudaban durante el parto; si era un varón se colocaba en la puerta una ramita de olivo, y una banda de lana si eran niña⁴⁸. Las familias numerosas no solían estar bien vistas, Hesíodo recomendaba criar un solo vástago, y Platón uno de cada sexo⁴⁹. Tanto en el mundo griego como en el romano, tras el nacimiento del niño el padre debía decidir si aceptaba criarlo o si, por el contrario, lo rechazaba, condenándolo a la muerte, vendiéndolo o abandonándolo. De esta manera, se descartaban los bebés con defectos físicos y los que se consideraban demasiado pequeños o delgados, así como los bastardos e, incluso, este procedimiento era considerado una manera eficaz de controlar la natalidad, evitando que las familias tuvieran que criar demasiados hijos. Las niñas sufrían peor suerte que los varones, como atestigua el cómico Posípedo: *«a un hijo se lo cría siempre, aun cuando sea uno pobre; a una hija se la expone, aun cuando sea uno rico»*⁵⁰.

Antes de que el recién nacido aceptado cumpliera una semana, se celebraba su incorporación a la familia así como la purificación de la madre y de la casa, en una fiesta que duraba varios días llamada *Anfidromías*, en la que, además de banquetes y

⁴⁶ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., pp. 198-199 y 201.

⁴⁷ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 199, a su vez, está extraído de S. HURVITZ, *Mahzor Vitry*, Nuremberg, 1923, p. 628.

⁴⁸ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 32; GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 38

⁴⁹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 17.

⁵⁰ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 17.

sacrificios, se le imponía un nombre, generalmente el del abuelo paterno en el caso del varón⁵¹. El niño, fuera cual fuera su sexo, se criaba en el espacio de la casa destinado a las mujeres, el gineceo, al menos durante los primeros años. Tras el destete, la alimentación del niño griego consistía en la maza (un pan de harina de cebada), legumbres en puré, frutas y pescado⁵².

El caso espartano era diferente, puesto que no era el padre, sino la gerusía, es decir, el consejo de ancianos que representaba al pueblo, el que seleccionaba a los recién nacidos en un lugar llamado Lesca. Si era proporcionado y robusto permitían su crianza y, si no, se lo llevaba cerca del Taigeto para que muriese. Plutarco explica que los niños aceptados se bañaban con vino para poder descartar a los que reaccionaran con debilidad o tuvieran epilepsia, igualmente los acostumbraban a la oscuridad, a la soledad y a no ser atendidos cuando lloraban⁵³. Las espartanas amamantaban ellas mismas a sus hijos, y eran nodrizas apreciadas en otras ciudades-estado⁵⁴. Plutarco cuenta que, durante sus primeros años, los niños vestían una camisa sin mangas que les llegaba por encima de la rodilla, para que se acostumbraran a los cambios climáticos, a diferencia de los niños de otras regiones de Grecia, que eran fajados durante los primeros meses de vida y después llevaban una túnica y capa acondicionada a la temperatura del momento. Llama la atención la aparente poca importancia que tiene la paternidad a favor del bien común, puesto que era relativamente frecuente que hombres de edad avanzada ofrecieran a guerreros fuertes y más jóvenes dejar embarazadas a sus esposas para engendrar niños sanos y robustos que criarían como propios o, al contrario, el joven podía solicitarle permiso para tener hijos con su esposa⁵⁵. Pensando igualmente en la transmisión de las habilidades de los padres a sus descendientes, las espartanas debían ejercitarse practicando la carrera, la lucha, el lanzamiento del disco y el tiro con arco desde doncellas⁵⁶.

La educación era una faceta importante dentro del mundo griego, hasta el punto de que en algunos momentos era sufragada totalmente por el Estado cuando las condiciones

⁵¹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 32 GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., pp. 38-39.

⁵² BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 56.

⁵³ PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Tomo I, Licurgo, XVI.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Tomo I, Licurgo, XV.

⁵⁶ PLUTARCO, op. cit., XIV.

hacían que los padres no pudieran asumir el gasto⁵⁷, aunque el padre ateniense podía decidir si prefería ser él el que educara personalmente a su hijo⁵⁸. Las escuelas eran privadas, y se ubicaban generalmente en salas alquiladas por los maestros o en sus propias residencias⁵⁹. Para Homero, el aprendizaje se basa en el ejemplo, y el paradigma se localiza en el héroe, ser ideal al que se debe imitar, sobre todo por su dominio de la ética, la prudencia, la equitación, el deporte, la caza, las artes y la música⁶⁰. Platón considera que se debe encontrar un punto de equilibrio que genere armonía, pues «*la educación blanda crea en los niños caracteres díscolos, prontos a la cólera, y a los que las cosas más menudas excitan violentamente, mientras que, por otra parte, una servidumbre pesada y brutal crea en ellos almas bajas, serviles y misántropas, y los hace, por ello mismo, insociables*»⁶¹. Según él, durante los dos primeros años deben vivir envueltos en fajas y mecidos constantemente, como si estuvieran en un navío. Desde los dos años, los niños pasarán su tiempo jugando entre ellos, puesto que ve en el juego valores educativos; desde los seis o siete años, la nodriza es sustituida por el pedagogo y la escuela⁶².

Aristóteles menciona cuestiones como la alimentación, la necesidad de fajarlos, que no oigan palabras ni relatos poco apropiados y que no interactúen demasiado con los esclavos. También habla del aprendizaje durante los primeros años a través del juego, aunque a la vez defiende una educación más dura para inculcarles cualidades que necesitarán en su edad adulta, como la capacidad para soportar el frío, considerando que desde el principio se los debe someter a él gradualmente⁶³. Atribuido tradicionalmente a Plutarco es un texto, *La educación de los niños*, en el que se deja constancia que, en el mundo griego, la formación buscaba más la armonía y la sabiduría del individuo que un enfoque pragmático y laboral.

El niño griego comenzaba su educación en torno a los seis o siete años; hasta entonces, había pasado la mayor parte del tiempo ejercitando su cuerpo y aprendiendo las

⁵⁷ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 112.

⁵⁸ FLACÉLIERE, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, pp. 113-114.

⁵⁹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 116; GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 59

⁶⁰ Ponemos como ejemplo el pasaje de Atenea se dirige a Telémaco, en la *Odisea*, canto II, 270-275, 295-300; y la formación que recibe Aquiles de Quirón, en la *Ilíada*.

⁶¹ PLATÓN, *Las Leyes*, pp. 1389-1390.

⁶² B. DELGADO, op. cit., pp. 29-30; GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 22.

⁶³ ARISTÓTELES, *Política*, libro VII, cap. XVII, 1336a, 1337b.

costumbres y normas sociales a través del juego. Llegado a esta edad, el espartano era separado de su familia y pasaba a un campamento militar, donde era expuesto a duras condiciones de vida, cada vez más difíciles, para que se fortaleciera, a la vez que era adiestrado en el combate y en la obediencia, y recibía ciertas nociones de escritura y lectura, de música y de uso de un lenguaje conciso⁶⁴. Entre otras cuestiones, se les limitaba la comida para alentarles al robo, se les incitaba a pelearse entre ellos constantemente, le rapaban la piel y les obligaban a ir desnudos y descalzos hasta los doce años, momento en el que «*se les daba una ropilla para todo el año; así, macilentos y delgados en sus cuerpos, no usaban ni de baños ni de aceites [...], dormían juntos en fila y por clases sobre un mullido de ramas que ellos mismos traían, rompiendo con la mano sin hierro alguno las puntas de las cañas*»⁶⁵. La educación ateniense se basaba en el *trivium*, que comprendía las letras y matemáticas, la música y el ejercicio físico. El *grammatistes* les enseñaba a leer, escribir y recitar versos memorizados, a sumar, restar, multiplicar y dividir. Dirigidos por un *pedotriba*, los niños practicaban el *pentatlo*, compuesto por jabalina, carrera, lucha, salto y disco. En torno a los once años concluía la enseñanza básica, los niños de familias humildes comenzaban a trabajar como aprendices y los varones que se lo podían permitir comenzaban la educación media, que se prolongaba hasta los dieciséis o diecisiete años e incluía disciplinas como la retórica, la gramática, la lógica, las matemáticas, la geometría y la literatura. Esta fase formativa era poco frecuentada por las muchachas.

Por su parte, el niño esclavo no solía comenzar a trabajar antes de los siete u ocho años, aproximadamente. Algunos de ellos recibían unas nociones educativas básicas, que se centraban en leer, escribir y algo de matemáticas, cuando sus dueños consideraban que lo necesitarían para las funciones que les tenían preparadas. Otros esclavos tenían una educación indirecta, al tener que acompañar al hijo de su amo a la escuela para llevarle el material necesario y asistir a las lecciones con él⁶⁶. Muchos de estos jóvenes acabaron por convertirse en pedagogos, y algunos incluso en gramáticos.

⁶⁴ PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Tomo I, Licurgo, XVI y XIX.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 157-158.

ROMA

La vida del niño romano era bastante similar a la del griego, y logra un punto de equilibrio entre el idealismo ateniense y el marcialismo espartano. En Roma, los nacimientos también eran asistidos por las mujeres de la familia y el padre debía reconocer o no a su hijo. Al quinto o sexto día del parto, se celebraba en familia una fiesta religiosa de presentación del bebé, la *lustratio*, en la que se le ponía nombre elegido por el padre (el *praenomen*), el de su gens (el *nomen*) y un tercer componente (el *cognomen*), a la vez que se purificaba a la madre. El recién nacido recibía regalos, entre ellos amuletos y la *bullae*, un colgante de oro o cuero que lo vinculaba a la diosa Fortuna y que llevará hasta que, con diecisiete años, la sustituya por la toga viril o, en el caso femenino, hasta el día antes de su matrimonio⁶⁷. El núcleo familiar era fundamental para la vida romana y se estructuraba bajo la autoridad del *pater familias* y el respeto profundo a la madre, con la que el niño pasaba gran parte del tiempo durante sus primeros siete años de vida. Durante la infancia, convivían en sus hogares junto a los hijos de los esclavos de la familia, con los compartían juegos y, en ocasiones, también la primera educación, llegando a veces a existir una relación estrecha entre ellos⁶⁸. Tanto niños como niñas podían jugar juntos y todos vestían de una manera similar, de ordinario con túnica y en ciertas ocasiones con toga.

La asistencia a los niños libres pobres era una cuestión moral y cívica desarrollada en Roma. El Estado daba con frecuencia ayudas alimentarias y Trajano aprobó una medida consistente en dar créditos a agricultores y que los intereses se destinaran a alimentar a los niños pobres⁶⁹. No obstante, la venta de hijos en Roma llegó a tal extremo que en el siglo V a.C. se limitó, por ley, que los padres pudieran vender a un mismo hijo por tercera vez. Ya en el Imperio, las leyes dejaron de cobijar el abandono y tuvieron que centrarse en controlar los abortos, que se habían vuelto muy habituales⁷⁰.

Quintiliano, que ejerció como profesor de elocuencia y tuvo su propia escuela pública de retórica, se constituye como uno de los grandes detractores de los castigos corporales

⁶⁷ Las *bullae* masculinas eran ofrecidas a Hércules o a los Lares, y las femeninas a Juno. BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, pp. 32-33.

⁶⁸ NÉRAUDAU, *L'enfant dans la culture romaine*, p. 83 ; GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 67.

⁶⁹ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 59-60.

⁷⁰ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 18.

por parte de los profesores hacia sus alumnos, tan habituales hasta el siglo XX. Esta línea de pensamiento será retomada por Erasmo de Rotterdam.

Había padres muy vinculados con la crianza y la educación de sus vástagos, como es el caso de Catón el Viejo, para el cual, según Plutarco, no había nada más importante que su hijo, e intentaba estar presente cuando su mujer lo lavaba y fajaba, siempre que su trabajo público se lo permitiera. Fue Catón el que se encargó de enseñarle a leer y escribir, lo instruyó en las leyes y le escribió un libro de historia con letras grandes; fortaleció su cuerpo, haciendo que soportarse el frío, el calor y las corrientes de agua, además de instruirlo en el tiro con arco, la equitación, el uso de las armas y el boxeo⁷¹.

Roma se valió de la educación para asentar sus bases culturales en todo el territorio, pues era un medio inmejorable de crear ciudadanos plenamente romanizados. Tenía tres etapas, que Apuleyo describe en los siguientes términos: «*La primera capa del maestro quita la rudeza, la segunda presta conocimientos y la tercera el retórico da la elocuencia*»⁷². Al igual que en Grecia, los profesores de la etapa básica solían ser libertos o esclavos instruidos. Esta primera educación no era exclusiva de la élite sino que estaba muy extendida por todos los estratos sociales, como lo demuestra la ingente cantidad de ejemplos escritos que han llegado hasta el presente, como los graffiti o los libros de cuentas de los artesanos.

Con unos doce años comenzaban la segunda enseñanza, ya de ámbito más restringido. Sin embargo, Roma no heredó del mundo ateniense el interés por el atletismo, sino que el deporte era practicado desde el punto de vista del adiestramiento militar, aunque sin llegar a los excesos espartanos. Al igual que en Grecia, la educación secundaria abarcaba hasta los diecisiete años, aunque como novedad se solía incluir el estudio del derecho. Una vez finalizada su formación, el niño tomaba la toga viril y pasaba a ser un adulto de pleno derecho. Los profesores de este segundo ciclo, los gramáticos, gozaron de mejor consideración social que los maestros de los primeros años; los que destacaban pasaban a formar parte el círculo próximo de los personajes relevantes, incluso de los emperadores. Para el caso femenino, cuando sus padres podían permitírselo y les parecía conveniente, tenían un preceptor hasta los catorce años aproximadamente,

⁷¹ PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Tomo III, Catón, XX.

⁷² BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 116.

momento en el que se convertían en adultas mediante el matrimonio⁷³. Junto a las lecciones más teóricas, las niñas aprendían a tejer y, las de nivel social más alto, podían dedicarse a la literatura⁷⁴.

ALTA EDAD MEDIA

En las *Confesiones*, San Agustín relata su vida desde su nacimiento con los pequeños progresos del día a día: cómo pasa de tan sólo mamar, llorar y dormir a reír, al principio en sueños y después despierto, cómo aprende a transformar sus balbuceos y gemidos en palabras gracias a su propio entendimiento, o cómo le enseñaron a leer⁷⁵. Es interesante que se pare en este tipo de cuestiones de ámbito cotidiano, puesto que en la mayoría de las biografías, desde la antigüedad hasta el presente, estos primeros años son eludidos por su trivialidad y por la universalidad de los acontecimientos. Agustín da una imagen positiva de la infancia, con sus pequeños logros, que se aleja de la idea que había fijado Ariès de que durante la Edad Media no existió la idea de infancia ni adolescencia⁷⁶.

San Isidoro, por su parte, introdujo en sus *Etimologías* una división de las edades de la vida que fue muy difundida. Así, considera que la infancia acaba a los siete años, cuando al niño le salen los dientes definitivos y alcanza la capacidad de razonar; le sigue la puericia o niñez, que dura hasta los catorce años, momento a partir del cual puede comenzar a engendrar descendencia; la siguiente etapa es la adolescencia, hasta los veintiocho, seguida de la juventud, que abarca hasta los cincuenta; la madurez hasta los setenta y la senectud desde ese momento en adelante⁷⁷.

La Iglesia nunca aprobó el aborto, si bien su constante condena hace suponer que se practicaba. Las penas variaban según el nivel económico de la madre, la edad del feto, y si se trataba de un caso de adulterio. El Concilio de Lérida, del año 524, dictaminaba la excomunión durante siete años a quien provocara un aborto o matara a un recién nacido fruto del adulterio. Igualmente, se atribuye a Beda el Venerable (672-735) un texto en el que se condena a un año de expulsión de su comunidad a la mujer que abortara durante

⁷³ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 150-151.

⁷⁴ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 89.

⁷⁵ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, p. 14 y 19.

⁷⁶ ARIÈS, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*.

⁷⁷ SAN ISIDORO, *Etimologías*, cap. VII, 46.

los primeros cuarenta días, y tres años para las demás, considerándose en ambos casos pecado mortal⁷⁸. Sin embargo, el abandono en situaciones de pobreza no estaba penalizado, aunque la Iglesia recomendaba que se dejara a los pequeños en las puertas de los templos o en lugares públicos, para asegurar así que serían vistos y llevados a hospicios y orfanatos, instituciones que se extendieron por Europa de la mano de algunas órdenes religiosas, como el Santo Espíritu de Montpellier.

Por otra parte, la adopción, tan habitual en el mundo clásico, continuó practicándose durante las primeras centurias de la etapa medieval aunque sin estar reglada, y se hizo muy poco común durante el feudalismo, si bien siguieron existiendo familias que acogían niños, sobre todo las que tenían recursos económicos pero no descendencia⁷⁹. Otra cuestión eran los padrastros, puesto que la elevada mortalidad hacía que fuera habitual perder a alguno o ambos padres antes de convertirse en adulto. Era recomendable que el viudo buscara pronto una nueva esposa que se hiciera cargo de su descendencia. Si la madre era la que había enviudado, tenía tres opciones: podía volver a casarse, pero el niño pasaría a depender de su nuevo marido; si decidía permanecer viuda y volver a su casa natal, los hijos menores seguirían con ella y los mayores se incorporarían a casas ajenas o a la vida laboral o, como tercera opción, podía enviar a su descendencia con su familia, pagarles el mantenimiento y empezar otra vida junto al nuevo marido. En general, la primera opción era la mejor vista, salvo para las mujeres de la nobleza, que tenían más libertad para volverse a casar⁸⁰.

Las madres del ámbito rural y artesano daban el pecho a sus hijos, mientras que las de los estamentos superiores solían contar con amas de cría, de rango inferior al de la madre, que debían tener una complexión física grande, estar sanas, ser limpias y tener buen comportamiento. Esta forma de actuar permitía a las mujeres nobles adelantar su siguiente embarazo y tener más herederos, mientras que retrasaba el de las nodrizas, eliminándoles la obligación de mantener a más hijos y permitiéndoles ahorrarse su propia manutención. Tras el destete, la base de la alimentación era el cereal, las legumbres y la carne de caza. En las principales familias el niño pasaba a depender completamente de la nodriza hasta que el padre decidía su vuelta a la residencia

⁷⁸ BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, pp. 19-20.

⁷⁹ GUTIÉRREZ y PERNIL, *Historia de la infancia*, pp. 148-150.

⁸⁰ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 133.

familiar, normalmente cuando contaba entre los dos y los siete años⁸¹. Las mujeres heredaron del mundo griego el gineceo, un espacio de la casa destinado a ellas conocido como cámara de las damas, donde convivían con los niños y los enfermos y donde el único varón adulto y sano que tenía acceso era el señor de la casa. Mientras los cuidaban, rezaban y hacían sus labores de costura⁸².

La escasa higiene, el contacto excesivamente cercano con los animales, algunas costumbres médicas, los continuos conflictos y la dependencia tan directa de la climatología dificultaban la salud y la supervivencia de todas las edades, pero especialmente durante la etapa infantil. Los padres, temerosos de que si sus hijos morían fueran al infierno o, a partir del siglo XII, al *limbo puerorum*⁸³, aceleraron el bautismo hasta el punto que se celebraba desde el día después del nacimiento. Para ello, se utilizaban varios padrinos, que contaban con una doble función: asegurar la educación cristiana del neófito en caso de ausencia de los progenitores y testificar que el bautizo se había producido, pues los registros podían ser deficientes y corrían el riesgo de perderse. El Concilio de Trento pretendió disminuir el número de padrinos⁸⁴, pero siguieron siendo frecuentes los grupos relativamente cuantiosos.

Respecto a la ropa de los primeros años, los niños usaban unos vestidos amplios que ceñían con cinturones y las niñas unas túnicas rectas hasta los tobillos, abiertas por delante para poder caminar⁸⁵; cuando el clima lo requería, estos ropajes estaban forrados.

Sobre la educación, en los primeros años del cristianismo San Pablo ya dio algunas pautas, como la recomendación de conocer las Sagradas Escrituras desde la infancia, porque da la sabiduría y la justicia que conducen a Cristo y la obediencia filial basada en el primer mandamiento de Moisés, mientras que recomienda a los padres «*no exasperéis a vuestros hijos, sino criadlos en disciplina y en la enseñanza del Señor*»⁸⁶. En el mundo bizantino surgió *La vanagloria y la educación de los hijos* de San Juan

⁸¹ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., pp. 134-137.

⁸² ARIÈS y DUBY, *Historia de la vida privada*, III, p. 88.

⁸³ CASTELNUOVO y SERGI, *Arte e historia en la Edad Media I: Tiempo, espacio, instituciones*, p. 306. La diferencia entre el limbo de los niños y el de los Padres se encuentra en AQUINO, *Summa Theologica*, vol 5, parte III, sección 2, p. 2822.

⁸⁴ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 33-34.

⁸⁵ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 56.

⁸⁶ II Tim 3, 14-17; Ef 6, 4 y Col. 3, 20-21.

Crisóstomo, a partir de un discurso del año 388; es un texto cristiano temprano relativo a la educación, en el que incita a los padres a que moldeen a sus hijos desde pequeños:

«Si buenas enseñanzas se imprimen en el alma cuando ésta es aún blanda, luego, cuando se haya endurecido como una imagen, nadie será capaz de arrancársela. Es lo que pasa con la cera. Lo tienes ahora en tus manos cuando todavía teme, tiembla y se espanta de tu vista, de una palabra, de un gesto tuyo. Usa de tu poder para lo que conviene. Si tienes un hijo bueno, tú eres el primero que gozas de ese bien. [...] Sois como escultores. Cercenad lo superfluo y añadid lo que falta, y examinad todos los días qué ventajas tienen ya de su natural, a fin de aumentarlas, y qué defectos también les vienen de naturaleza, a fin de corregirlos [...] Los que no tienen aún experiencia de nada, recibirán más fácilmente las leyes que les impongan»⁸⁷.

Igualmente, Crisóstomo habla de los castigos, recomendando no abusar para que el niño se acostumbre y deje de evitarlos, pues *«el niño ha de temer siempre que se le pegue, pero no se le ha de pegar. Hay que levantar la correa, pero no bajarla. Las amenazas no han de llegar a la obra»⁸⁸.*

En la misma época, San Jerónimo escribió una carta a una madre llamada Leta en la que le proponía un sistema de aprendizaje para su hija Paula. Recomienda que se la inicie en la lectura a través del juego con letras de boj o marfil, y a escribirlas en tablillas de cera, bien con un adulto que le guíe la mano o con letras esculpidas para que las recorra por los surcos. Aconseja que tenga compañeras de estudio, para que se estimule en emularlas y superarlas, que la manera de hablar de las personas que la rodeen sea la apropiada y que en vez de reñirle por sus fallos se alaben sus éxitos, evitando que una el estudio con el aburrimiento⁸⁹. Ideas parecidas transmite a otra niña, Pacátula, y recomienda que aprenda a hilar, que juegue y reciba el cariño de sus parientes y que se la premie por cantar los salmos, para que no lo relacione con una obligación sino con el placer⁹⁰.

⁸⁷ RUIZ, *Obras de San Juan Crisóstomo. Tratados ascéticos*, pp. 774-776 y 778.

⁸⁸ Op. cit., p. 780.

⁸⁹ SAN JERÓNIMO, *Epistolario*, II, “A Leta, sobre la educación de su hija Paula”, 107, p. 196.

⁹⁰ SAN JERÓNIMO, *Epistolario*, II, “A Pacátula, sobre la educación de una niña”, 128, p. 196.

No obstante, los cambios sociales y de mentalidad que trajo consigo el periodo medieval afectaron a la escolarización, que se convirtió en muy restringida y basada casi en su totalidad en la formación de clérigos. Éstos solían comenzar su preparación hacia los seis o siete años, cuando sus padres los entregaban a un centro religioso que, desde ese momento, sería su hogar⁹¹. El niño, por lo tanto, no influía en la decisión de dedicarse a la vida eclesiástica, sino que se veía obligado a aceptar la disposición paterna. Durante su formación, debía combinar los oficios y las meditaciones con el aprendizaje de la lectura, la escritura, el canto y la memorización de los salmos, los textos religiosos y las oraciones. Igualmente, fue común que los nobles entregaran a sus hijas a los conventos a la espera de su futuro matrimonio o para que se convirtieran en monjas. Durante su estancia, las muchachas aprendían a leer, a retener las oraciones y salmos, a bordar y a coser.

Los artesanos solían tener familias numerosas y trabajar en sus propias casas, lo que facilitaba la incorporación de los hijos a los talleres desde muy corta edad; lo mismo sucedía con los hijos de los campesinos. Las primeras labores que realizaban estos muchachos eran las más sencillas y, poco a poco, iban siendo introducidos en otras más elaboradas o que requiriesen una mayor fuerza física.

La educación de los niños nobles comenzaba cuando dejaban a nodrizas y amas para pasar a ser criados por el ayo, el cual debía «*fazer al moço de buen entendimiento, apuesto, cumplido de sus miembros, ligero, valiente, esforçado, franco y de buena palabra*»⁹². Las artes de la equitación, la caza y las armas eran las bases de su formación y empezaban muy pronto; el rey carolingio Luis I el Piadoso y su hijo, Carlos II el Calvo, se iniciaron a los cuatro años⁹³. Estos ejercicios se acompañaban de otros que propiciaban el fortalecimiento de la musculatura, a la vez que se pretendía controlar ciertos vicios como la glotonería. Lógicamente, el niño noble aprendía también a leer y escribir, tenía nociones de latín y conocía los relatos caballerescos para emular a sus protagonistas. Para el aprendizaje de la estrategia y de las matemáticas, así como para el

⁹¹ En el X Concilio de Toledo (656) se especifica que estos niños no podían tener menos de diez años, mientras que en el II Concilio de Toledo (527) ya se había citado que, una vez cumplida la mayoría de edad, los muchachos podían elegir si querían continuar con su vida religiosa o dejar el convento. En B. DELGADO, *Historia de la infancia*, p. 62 y 67.

⁹² Extracto de *El Conde Lucanor*. Don JUAN MANUEL, *Obras completas*, p. 157.

⁹³ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 102.

desarrollo del autocontrol y de la reflexión, se tenía en gran estima al ajedrez. También interesaba tener algunas ideas musicales, especialmente del arpa, aunque se descartaban los conocimientos más profundos relativos a las letras, que estaban más reservados al ámbito monacal. Alrededor de los siete años, era habitual que el niño se fuera a vivir con otra familia, con la que continuaba su formación, y a los catorce años aproximadamente, el muchacho podía ser armado caballero y contraer matrimonio.

Para el caso femenino, la educación habitual se basaba en la lectura piadosa, la costura, la música y en la preparación para convertirse en esposas y madres. Tanto en el mundo aristocrático como en el rural era habitual que en torno a los siete años las niñas también fueran a vivir a otros hogares, en los que servían para incorporarse a las tareas propias de su sexo, o a conventos, donde eran recluidas hasta que, a partir de los doce años, se podían casar. También existían algunas familias poderosas que mantenían a sus hijas en casa con un tutor⁹⁴. Esta forma de concebir la educación nobiliaria de ambos sexos será la que prime hasta, al menos, el siglo XVI.

BAJA EDAD MEDIA

El aumento de población en las ciudades se acentuó a partir de los siglos XIII y XIV, lo que conllevó que más niños se convirtieran en aprendices de oficios, pasando a formar parte del sistema gremial. Sus padres firmaban un contrato con el artesano que lo acogería en su hogar. Éste debía asegurar su sustento, cama y, a veces, su ropa. Comenzaban con las tareas menos selectas, como la limpieza y los recados, y poco a poco iban avanzando y aprendiendo la profesión.

También se estandarizó la práctica por parte las instituciones piadosas de recoger a niños mendigos de las calles, separarlos de sus padres cuando éstos vivían y colocarlos como aprendices de algún oficio⁹⁵, pues se consideraba la vagancia como un pecado capital y creían que procediendo de esta manera estaban salvando sus almas.

Ya en época carolingia se abrieron algunos orfanatos, aunque con tasas de mortalidad que rondaban el cuarenta por ciento, especialmente por las condiciones climáticas, los

⁹⁴ GUTIÉRREZ y PERNIL, *Historia de la infancia*, p. 130.

⁹⁵ BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, pp. 60-62.

escasos recursos y su mínima capacidad de reacción en caso de epidemia. Durante el XIII este tipo de instituciones se multiplicaron, ya fueran vinculadas a la iglesia o a grupos ciudadanos. Los acogidos, una vez que alcanzaban la edad apropiada, debían trabajar para ganarse su mantenimiento y evitar el vicio y la ociosidad; lo hacían dentro de la propia residencia en labores de limpieza y cocina, o como mano de obra en la manufactura de productos.

A partir de los siete años, los niños podían desposarse, es decir, prometerse en matrimonio⁹⁶, y desde los catorce en el niño y los doce en la niña podían casarse. Este tipo de uniones eran concertadas por las familias, si bien Alfonso X especifica que para que tenga validez, ambos deben dar su aprobación⁹⁷.

Con el aumento de población en las ciudades y el progresivo auge de la clase media burguesa, creció también la demanda de educación desde la etapa infantil, pues los profesionales necesitaban cada vez más saber leer y escribir y tener nociones de cálculo para poder llevar sus negocios. Este hecho conllevó el aumento del número de escuelas, especialmente en las grandes poblaciones y, si bien la mayoría seguía estrechamente vinculada al ámbito religioso, surgieron laicos que vieron en la enseñanza una manera de aumentar sus ingresos dando clases particulares a grupos reducidos⁹⁸. El grueso del alumnado pasó a ser externo, aunque también se acogían a huérfanos. Por otra parte, en el ámbito holandés Geert Grote, uno de los primeros exponentes de la *devotio moderna*, fundó en Deventer la comunidad laica de Hermanas de la Vida Común, y pocos años después su discípulo, Florens Radewijns, constituyó la vertiente masculina. Ambas fraternidades dedicaron grandes esfuerzos a la enseñanza y fundaron escuelas que alcanzaron gran fama por su alto nivel formativo, así como por su rigor y celo; entre su alumnado se encuentra Erasmo de Rotterdam y Thomas de Kempis. Estas instituciones introdujeron algunas novedades, como la división en clases separadas por niveles, con la necesidad de superar exámenes para cambiar de nivel⁹⁹.

Desde el siglo XII surge un nuevo modelo de literatura, los conocidos como los espejos de príncipes, manuales de teoría educativa para el futuro rey, ideados para orientarlos

⁹⁶ ALFONSO X, *Partidas*. IV Partida, Título I, Ley I.

⁹⁷ ALFONSO X, *Partidas*. IV Partida, Título II, Ley 5.

⁹⁸ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 119.

⁹⁹ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 129-130.

especialmente durante su adolescencia; pronto ampliaron su espectro también a la nobleza. Son muy variados, tratan aspectos como la política, la ética, los modales, la historia, la religión y las cuestiones militares, con alusiones a hechos reales y a la literatura. Se atribuye a Luis IX de Francia uno de estos libros, las *Enseñanzas de San Luis*, para sus propios hijos. También del siglo XIII son *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (1230); y, dos de Vincent de Beauvais, *Speculum Doctrinale* (1240) y *De eruditione filiorum nobiliorum* (1260-1261), en las que se incluyen capítulos dedicados por completo a los niños, desde las parteras para su nacimiento hasta su adolescencia. Especialmente interesante es la última de estas obras, dedicada al futuro Felipe III de Francia, pues aparecen teorías de aprendizaje y métodos de enseñanza, se defiende la necesidad del niño de estar con otros muchachos de su edad, el uso de una disciplina más permisiva y los problemas relacionados con la adolescencia; además, incluye diez capítulos dedicados a las niñas, algo inusual en su época.

En España, hay que resaltar una obra de Ramón Llull¹⁰⁰ publicada en 1283, el *Livre d'Evast e d'Aloma e de Blanquerna*. En sus páginas el autor da sus claves acerca de los primeros años infantiles. Según Llull, el niño debía ser amamantado hasta que corriera, es decir, aproximadamente hasta el año y medio, momento en el que se le comenzarían a introducir alimentos, aunque evitando el vino fuerte y las salsas. Aunque lo preferible era que recibiera leche materna, si no era así la nodriza debía estar sana, ser honesta y tener buenas costumbres. También añade el escritor que los padres debían respetar las inclinaciones naturales del niño hasta los ocho años aproximadamente¹⁰¹. Para facilitar la higiene, los niños pequeños debían tener el pelo corto y llevar ropas ligeras, con las que se fueran habituando al frío y al calor. A pesar de estas recomendaciones, desde el siglo XIII se extendió en Europa la tendencia de vestir a los niños con trajes elegantes y de colores vivaces, que mostraran de manera ostentosa la riqueza de los padres, en detrimento de la comodidad de los pequeños.

¹⁰⁰ Para profundizar en su pedagogía, A. CAPITÁN, *Historia de la educación en España*, I, pp. 107-122.

¹⁰¹ B. DELGADO, op. cit., pp. 72-73.

EDAD MEDIA MUSULMANA

El mundo musulmán, influido por la literatura clásica a la que tenía acceso gracias a sus traducciones, dejó reflejado prolijamente su interés por el niño en textos relacionados tanto con la medicina como con la educación. Desde la perspectiva médica, Galeno e Hipócrates fueron las figuras que más se tuvieron en consideración; en cuanto a las traducciones comentadas y ampliadas, destacaron Avicena (980-1037) y Al-Majusi (995). De la misma época es una obra especialmente interesante, *El libro de la crianza del niño* de Ibn al-Jazzar (c. 895- c.980). En ella el autor, tras comprobar que existe una carencia en la medicina clásica como es la falta de un compendio sobre el caso particular del niño, realiza un tratado de pediatría donde habla de aspectos como la higiene, las partes del cuerpo y los cuidados que cada una requieren, la leche materna y la nodriza. Además, incluye novedosos aspectos sobre la formación del carácter y la educación moral partiendo de las diferencias individuales y planteando la proporción que depende de la herencia y la participación del ambiente. También merece gran consideración el contemporáneo egipcio Yahya al-Baladi, el cual escribió un tratado dedicado al embarazo y al nacimiento donde, además del enfoque médico, se incluyen aspectos de psicología, como la relación entre el ánimo y la enfermedad, y otras cuestiones, como el ambiente adecuado para el bebé referido a la ventilación, la temperatura y la ropa, y la importancia de las primeras experiencias.

En relación con la educación, de nuevo se hace patente la influencia helénica, que sirve de base moral a la que se incorporan las modificaciones necesarias por el cambio a una religión monoteísta. A modo de ejemplo, podemos resaltar *La educación moral de los jóvenes*, obra atribuida al ámbito de Platón en la que se da consejos morales a maestros y discípulos, traducida por Ishaq ibn Hunayn (c. 830- c. 911), o *Una guía para la economía doméstica*, texto griego traducido en el siglo X en el que, además de otras cuestiones, se trata de la relación de padres e hijos¹⁰². En la práctica, los niños de las clases populares acudían a la escuela, ya fuera en una tienda o en la mezquita, y entre todos ellos sufragaban el salario del maestro, mientras que los que contaban con más recursos económicos tenían sus propios preceptores en casa¹⁰³.

¹⁰² GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., pp. 165-166.

¹⁰³ A. CAPITÁN, op. cit., I, pp. 66-67.

Una de las personalidades más tempranas que sobresalió en el ámbito educativo fue Muhammad Ibn Miskawayh (932-1030) con *El refinamiento del carácter*. En esta obra recoge las pautas del proceso de desarrollo de habilidades que se da en cada niño, comenzando por su capacidad instintiva de solicitar y buscar alimento para sobrevivir, después el uso de sonidos, que van evolucionando, al igual que el discernimiento. Igualmente, Miskawayh cree que se aprende a partir del ejemplo, y que por ello «*los hombres buenos deben ser alabados en su presencia, y él mismo debería ser alabado por la buena acción que haga y prevenirse contra el reproche de la menor cosa vergonzosa que pueda hacer*». Cuando aparece la vergüenza, que es síntoma de inteligencia y de juicio pues comienza a distinguir lo bueno de lo malo, «*el alma [del niño] es apta para ser educada y cuidar de ella. No debería ser desatendida o dejar que se relacione con personas de opuesto carácter que podría corromperla, a través del trato y relaciones, cualquiera que tenga capacidad para recibir la virtud. Porque el alma del niño es todavía simple y todavía no ha recibido la impresión de forma alguna, ni posee opinión o determinación que le lleve a elegir una cosa u otra [...] es apropiado, por lo tanto, que tal alma sea motivada al amor del honor, especialmente el que viene a través de la religión y la observancia de las tradiciones y deberes, más que a través del dinero*»¹⁰⁴. Las costumbres, transmitidas verbalmente, sirven para culturizar al niño y convertirlo en un buen miembro de la sociedad, por lo que hay que introducirlo en ellas desde muy pronto, primero memorizándolas y después ayudándole a comprender lo que ya ha interiorizado, al igual que ocurría en el ámbito hebreo.

Otra figura reseñable es el persa Algazel (1058-1111). Este autor da gran importancia a la educación del niño, que considera una de las tareas más importantes de los padres, quienes deberán enseñarle el bien para que se habitúe a practicarlo desde pequeño y, así, se convierta en un adulto virtuoso y feliz. Para ello, el pequeño debe aprender a hablar poco y educadamente, a comer y vestir modestamente, a renunciar al lujo, a la apariencia y a la ostentación, a respetar a los mayores, a estudiar, a tener una buena postura, a dormir sólo por la noche y en una cama dura, a ser honesto, leal y no decir mentiras, a evitar las lecturas no recomendadas, a no pedir ni robar y a rodearse de amigos que sigan estos mismos principios. Incorpora además teorías y consejos que provienen del mundo clásico, aunque han pasado por el tamiz islámico y han perdido el

¹⁰⁴ MISKAWAYH, *El refinamiento del carácter*, pp. 50-51.

interés por el desarrollo físico; los juegos deben ser un descanso para la mente, pero no repercutir en una gran actividad que genere cansancio. En *Vivificación de las ciencias religiosas*, Algazel explica la teoría de cómo lograr ciudadanos ideales mediante una educación desde la infancia basada en la imitación de las buenas costumbres de los padres, y en *Mi niño* se centra en los objetivos de la educación basada en la moral. El aprendizaje de la tradición (los *hadizes*) y de la fe es también para Algazel uno de los pilares básicos y se realiza a través de la memorización durante la infancia y la explicación gradual según va teniendo edad para comprenderlos¹⁰⁵, como ya había postulado Miskawayh.

En Al-Andalus, destacaron algunas personalidades que trataron la educación, como el cordobés Ibn Abd Rabbihi (860-940), que en *El collar único* dedica uno de sus capítulos a cómo se fomenta el saber y la inteligencia a través de la educación¹⁰⁶. Igualmente resaltó el también cordobés Ibn Hazm (994-1063), en cuyo opúsculo, la *Clasificación jerárquica de las ciencias*, incluye su propuesta de un plan de estudios en el que se aprenda a leer y a escribir tomando como ejemplos el Corán, para que aprenda simultáneamente estas disciplinas con la religión, y un catálogo las obras clásicas y árabes que servían de base a los estudios lingüísticos y gramaticales una vez superada la educación básica¹⁰⁷.

Siglos después, Ibn Jaldún (1332-1395) también se preocupó por la educación. Su método de enseñanza se extrae de *Introducción a la historia universal*. En él, el califa Harun-al-Rashid explica al maestro de su hijo cómo educarlo: «*hacedle leer el Corán, enseñadle la historia, hacedle recitar poemas, doctrinadle en las Tradiciones sacras, encauzad su atención a las palabras que va a enunciar y a las consecuencias que puedan comprender [...] no le causéis aflicción alguna porque ello podría extinguir la actividad de su intelecto; tampoco debéis mostrarle demasiada indulgencia, porque él hallaría una gran apacibilidad en la pereza y se habituaria a no hacer nada. Para corregirle, obrad en cuanto sea posible con afabilidad y delicadeza, pero si rechaza vuestras amonestaciones, emplead el rigor y la severidad*»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., pp. 174-175, 179-180.

¹⁰⁶ A. CAPITÁN, op. cit., I, pp. 71-72.

¹⁰⁷ A. CAPITÁN, op. cit., I, pp. 73-76.

¹⁰⁸ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., p. 169.

Siguiendo con los textos que hacen referencias a la infancia, nos encontramos menciones en la literatura jurídica, donde se dan soluciones a problemas legales, también los relacionados con los niños; igualmente aparecen tratados en las compilaciones de orientaciones educativas que, en el mundo cristiano, se llamaron espejo de príncipes y en los conjuntos de reglas de conducta, con indicaciones sobre la crianza y la educación, así como en textos políticos y teológicos¹⁰⁹.

RENACIMIENTO

Desde el último tercio del siglo XV comenzaron a aparecer libros de medicina vinculados tanto con el embarazo y el parto como con las enfermedades infantiles. Destacaron las obras de los italianos Paolo Bagellardo y Girolamo Mercuriale, de los alemanes Baholomäus Metlinger y Eucharius Roesslin y del flamenco Cornelius Roëlans. En el panorama español, sobresalieron los nombres de Damián Carbó, Luis Lobera de Ávila, Gerónimo Soriano, Luis Mercado y Francisco Pérez Cascales¹¹⁰.

Las familias con recursos suficientes siguieron la práctica de contratar amas de cría. Las que podían sufragarlo la mantenían en casa; entre las que no, algunas enviaban a sus hijos a zonas rurales donde eran atendidos por nodrizas, aunque aproximadamente un tercio de estos bebés fallecían¹¹¹. Tras superar la primera etapa vital, durante la cual vivían envueltos en fajas, los niños se cubrían con vestidos que eran similares para ambos sexos, generalmente sin mangas, ajustados por la cintura y con una amplia falda larga, que hacia los cuatro o cinco años se sustituía por ropas de adulto. En los casos populares, los trajes infantiles se confeccionaban con restos de telas de los adultos¹¹².

¹⁰⁹ GUTIÉRREZ y PERNIL, op. cit., pp. 178-179, 180-186.

¹¹⁰ Bagellardo publicó el *Libellus de aegritudinibus infantium* (1472), Mercuriale el *De morbis puerorum tractatus* (1583), Metlinger el *Ein Regiment der jungen kinder* (1473), Roesslin el *Scwangern frawen und hebammen Rossgarter* (1513), con traducción al español en 1580 de la mano de Francisco Núñez de Coria; Roëlans el *Opusculum aegritudinum puerorum* (1485), Carbó el *Arte de las comadres y las madrinas* (1541), Lobera el *Libro de las enfermedades de los niños* (1551), Mercado el *Libri duo de puerorum educatione, custodia et providentia, atque de morborum, qui ipsis accidunt, curatione* (1611), y Pérez Cascales el *Liber de affectionibus puerorum* (1611). Para todo el párrafo, ver BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, pp. 66-67.

¹¹¹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 40.

¹¹² BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 49.

La legislación relacionada con el aborto y el asesinato del recién nacido continuó durante el siglo XVI. En 1532, el Sacro Imperio condenaba a ser sepultada viva a la madre que así actuara con su hijo ilegítimo; en Francia en 1556 la condena era la de morir torturada¹¹³. En España, a lo largo del siglo XVI se abrieron incluso en Sevilla, Madrid, Toledo, Valladolid, Salamanca, Córdoba, Barcelona y Santiago de Compostela, las cuales abarcaban el territorio de la ciudad y sus alrededores¹¹⁴. No obstante, en estos centros la mortalidad infantil era muy elevada, con unos márgenes de supervivencia bajos, sumado a que los pequeños solían llegar en condiciones de salud y hambre precarias, con ropas deficientes, escasa higiene y que muchos habían sido expuestos a varios días de viaje desde su lugar de origen hasta el hospicio. Se calcula que el setenta y cinco por ciento de los infantes depositados en la inclusa de Badajoz y el ochenta y uno por ciento de los de Madrid fallecieron antes de los cinco años; estas cifras se mantuvieron las centurias siguientes, así, en Rennes, de los 1948 niños ingresados entre 1720 y 1789 tan sólo sobrevivieron a sus primeros años 387¹¹⁵. Los bebés que lograban mantenerse con vida solían ser encomendados a un ama de leche externa, que a cambio de un salario debía mantenerlo y criarlo hasta que cumpliera los siete años, edad en la que era devuelto al orfanato para comenzar su educación. Estas mujeres eran sobre todo esposas de labradores, de artesanos o de comerciantes, que buscaban un ingreso extra¹¹⁶.

En lo relativo a los matrimonios, las edades continuaron siendo muy bajas, pues se desposaban apenas entrados en la adolescencia. Hasta la Contrarreforma, la mayoría de las uniones no aristocráticas se establecían sin la necesidad de que hubiera algún miembro de la Iglesia, puesto que no estaba considerado oficialmente como un sacramento, sino como un contrato moral entre los contrayentes¹¹⁷. El Concilio de Trento intentó cambiar esta costumbre¹¹⁸, especialmente por oposición a los protestantes, que habían rechazado el valor sacramental del matrimonio. Es a partir de

¹¹³ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 21-22.

¹¹⁴ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 22.

¹¹⁵ BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, pp. 26-27.

¹¹⁶ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 28-29.

¹¹⁷ No obstante, desde el siglo XII se tenía al matrimonio como un sacramento de manera implícita, tal y como aparece en algunas actas, como en la del II Concilio de Letrán (1139), la del Sínodo de Verona (1184) y el Concilio de Lyon (1274). También fue defendido por teólogos de la talla de Santo Tomás de Aquino, Anselmo de Laón y Hugo de San Víctor. En BEL, *La familia en la historia*, p. 159.

¹¹⁸ En las sesiones XXIII y XXIV.

este momento cuando la Iglesia declaró que la unión se consideraba válida sólo cuando la oficiara un sacerdote en presencia de un mínimo de dos testigos, pero a pesar de ello, aún entrado el siglo XVIII pervivía la costumbre de las bodas civiles, debido a la complicada difusión por cada una de las diócesis y, sobre todo, a la lenta asimilación.

Frente a la educación del noble de pervivencia medieval, basada casi exclusivamente en la caza, la lucha y la equitación y aún vigente en este periodo, surgió la idea del cortesano culto, prototipo del hombre renacentista, como aparece reflejado en las obras *De ingenius moribus liberalibus adolescentiae studiis* de Pier Paolo Vergerio il Vecchio (1400-1402), *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528) o en *Il Galateo* de Giovanni della Casa (1558). Parece que fue en la mitad norte de Italia donde comenzó esta tendencia y se extendió rápidamente por las cortes europeas. Los niños eran incorporados a la vida cortesana desde muy corta edad para que mediante la observación, la práctica, la guía de sus preceptores aprendieran las normas de comportamiento que regían en cada situación, así como a controlar las formas codificadas de comunicación verbal y gestual. Las grandes familias favorecían a maestros humanistas para que educaran a sus hijos y los convirtieran en adultos capaces de hacerse cargo, desde el enfoque de las virtudes cardinales, de las tareas de gobierno que heredarían¹¹⁹. También surgieron colegios privados, como la escuela de lengua griega de Guarino Veronese, abierta en Venecia en 1414, o la conocida como *Ca' Gioiosa* de Vittorino da Feltre, alumno de Veronese, fundada como internado en 1423 cerca de Mantua bajo el patronazgo de Gianfrancesco I Gonzaga. Junto a las habituales matemáticas, gramática, música y gimnasia, también se trataban otras materias teóricas, como el latín y el griego, la historia, la filosofía, la retórica y la poesía.

En el caso español, destaca la labor pedagógica de Antonio Nebrija con su *De liberis educandis libellus* (1509), que incluye una recopilación de textos clásicos relativos a la educación y sus propias conclusiones, como la idoneidad de la escuela frente al profesor privado, pues es un lugar para aprender a socializar, la necesidad de que el profesor adaptara su discurso a la capacidad del alumno y la utilización de un método de aprendizaje basado en pocas reglas claras y mucho ejercicio, aprovechando la naturaleza activa de la niñez. Sobresale igualmente la figura de Juan Luis Vives, con *De ratione*

¹¹⁹ Aunque sea más tardía que el periodo que estamos tratando, traemos como ejemplo, por su idoneidad, *Idea de un príncipe político cristiano*, de Diego Saavedra Fajardo (1640).

studii puerili (1523) y *De ingenuarum adolescentium ac puellarum institutione* (1545) sobre los métodos de aprendizaje y las materias humanísticas; *De institutione feminae christianae* (1523), dedicado a la mujer cristiana en sus facetas de doncella, esposa y viuda; y su gran compendio sobre educación, *De disciplini* (1531), en el cual rechaza el vacío artificioso de la escolástica y propone la adaptación a la psicología del alumno.

Esta última línea de pensamiento encaja con un interés común a otros pedagogos de la época, que desarrollaron estudios donde recomendaban analizar la naturaleza individual de cada niño para así saber cuáles eran sus aptitudes y poder desarrollarlas, teniendo como objetivo su vida laboral posterior. Siguiendo esta idea resalta el *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan (1575), libro que fue muy difundido por Europa desde su primera edición. Huarte considera que hay que eliminar la capacidad de decisión del niño en lo que respecta a su profesión, pues corresponde a su maestro tomar la elección tras un análisis profundo de sus capacidades¹²⁰.

Retomando el pensamiento de Quintiliano, Nebrija rechazaba el uso de la violencia en la educación, al igual que Erasmo de Rotterdam, quien además teorizó sobre la enseñanza en sus obras *De ratione studii* (1511), *Institutio principis christiani* (1516) y *De pueris statim ac liberaliter instituendis* (1528). En ellas, rechaza la crudeza de algunos castigos escolares y las conductas que reprimían la libertad de pensamiento, especialmente las que venían de la tradición medieval, en busca de un conocimiento más sincero y directo tanto con los textos religiosos como los grecolatinos. Su interés por la niñez fue más general, publicando en 1530 *De civilitate morum puerilium*, un manual de buenas maneras enfocado al ámbito infantil.

También Francia tuvo pedagogos de renombre, entre ellos François de Rabelais y Michel de Montaigne. El primero consideraba el aprendizaje desde una perspectiva pragmática, como refleja en el capítulo octavo de su *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) Por otra parte, Montaigne, en sus *Essais* (1595), defendía la enseñanza desde el punto de vista empírico y dirigida por un preceptor frente a la basada en la memorización de textos.

¹²⁰ Para un estudio más exhausto de Nebrija, A. CAPITÁN, *Historia de la educación en España*, I, pp. 179-181; para Vives, op. cit., pp. 181-184, 187-192; para San Juan, op. cit., pp. 192-205.

Con los procesos de la Reforma y la Contrarreforma, se vio la necesidad de educar a la población para que fueran fieles a los principios de su doctrina y rechazaran la contraria. Una de las bases luteranas era el contacto personal y directo con la Biblia, por lo cual, para la difusión del protestantismo era necesaria una instrucción básica, al menos en la lectura, que abarcara más sectores de la población. Siguiendo esta idea, en 1524 Lutero redactó *A los regidores de todas las ciudades de Alemania para que establezcan y mantengan escuelas cristianas*. Las materias que consideraba como principales eran el alemán, el latín, el griego y el hebreo, las matemáticas, la historia y la música; la estructura propuesta eran lecciones de una o dos horas cada mañana, para no interferir en las tareas externas de los muchachos, y jornadas más largas para los que quisieran dedicarse a la predicación; además, las escuelas deberían contar con el apoyo de una biblioteca¹²¹. Siguió sus doctrinas relativas a la escolarización su amigo Philipp Melanchthon, considerado como el reformador de la educación germana, y el alumno de éste, Johannes Sturm, que en 1538 publicó *De literarum ludis recte apariendis* y, el mismo año, fundó el *Gymnasium* de Estrasburgo, que partía de ideas ya utilizadas por las escuelas de los Hermanos de Vida Común y que se convirtió en un modelo a imitar en Alemania.

Por su parte, la Iglesia católica también consideró la educación como un método de protección de sus creencias. La Contrarreforma se percató igualmente de que para mantener el orden social católico y mermar el ocio y el libertinaje, era necesario asumir la educación, para poder así controlar y dirigir la doctrina. Siguiendo este principio, se establecieron dos tipos de escuelas, las reservadas a la élite y las gratuitas destinadas al pueblo.

Dentro del primer grupo destacó la labor de la nueva orden jesuita, erigiendo un considerable número de colegios que, a mediados del siglo XVII, eran cerca de quinientos. Para controlar las enseñanzas, redactaron su teoría educativa tomando como base el libro IV de las *Constituciones* de San Ignacio (1544), la cual fue publicada en 1599 bajo el título de *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*. Resulta especialmente interesante que la *Ratio* es el fruto del trabajo de eruditos y profesores durante cerca de veinte años. El proceso que se siguió fue el de escribir una primera

¹²¹ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 127-129.

versión, que en 1586 fue revisada y rechazada por profesores por lo poco práctica que resultaba; se mejoró en la segunda edición, de 1591, y fue puesta en práctica tres años. Se tuvieron en cuenta los resultados y conclusiones obtenidas durante este periodo para realizar modificaciones y adaptaciones y, finalmente, se estableció la versión definitiva. La educación duraba unos doce años durante los cuales, partiendo del humanismo cristiano, el alumno adquiría conocimientos y desarrollaba sus virtudes. La estructura que se seguía era la de la autoridad del maestro, su capacidad de adaptación al alumno, la interactividad y la participación activa del muchacho. En estos centros el grueso de los niños pertenecía a las clases altas de la sociedad y fue considerada una educación elitista.

Frente a los colegios jesuitas, van a surgir las personalidades de San Felipe Neri y de San José de Calasanz, que se convirtieron en los grandes exponentes de la educación popular de la segunda mitad del siglo XVI. La visión de la pedagogía de Neri era muy didáctica y buscaba motivar al niño para que sintiera interés. Para ello, se valía de juegos y de actividades físicas, incluyendo teatralizaciones y paseos. Para llevar a cabo esta labor, constituyó la congregación de los Padres del Oratorio. Calasanz fundó las escuelas pías, en las cuales primaba el pragmatismo de la formación, creando mano de obra cualificada, así como la inculcación de modales y buenos hábitos, desarrollando sobre todo el sentido de la disciplina, del silencio y del orden. La educación no era en latín sino en la lengua vernácula, e incluía nociones de álgebra y aritmética. Los muchachos se ordenaban dentro del aula por sus conocimientos y su capacidad, para lo cual eran habituales los exámenes. Igualmente, se controlaba su asistencia mediante el contacto con sus padres, que debían justificar las faltas.

También es el momento en el que comienzan a surgir en el ámbito rural las escuelas parroquiales para formar a los niños de los campesinos en sus primeros años, cuando aún el trabajo que podían realizar no eran muy productivo y se podía combinar con unas horas en la escuela, donde aprendían algunas nociones básicas, como a leer, escribir y contar. Estas instituciones estaban en gran medida sufragadas por el municipio, la Iglesia, un gremio o algún particular.

BARROCO

El periodo barroco fue especialmente convulso para Europa y trajo consigo rachas de hambruna, guerra, enfermedades, sequía, inundaciones o subidas de impuestos que dificultaron a vida de todos los estamentos sociales, pero sobre todo los más desfavorecidos. No obstante, surgieron medidas para proteger los derechos de los niños, al menos el más básico de ellos, el de la vida, y así, durante el siglo XVII se extendió por Europa la pena de muerte por abortar o matar al recién nacido; Suecia lo promulgó en 1627, Inglaterra en 1629, Dinamarca en 1638 y Escocia en 1690¹²². Los expósitos aumentaban en función de las condiciones de vida.

En épocas especialmente complicadas, a los niños ilegítimos y a los huérfanos se sumaban los que sus familias se veían obligadas a dejarlos, un hecho relativamente común y comprensible para la sociedad, como demuestra en 1697 Perrault en su *Pulgarcito*: «*Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants*»¹²³. Aunque mucho menos frecuente, también se daban casos de familias que dejaban a sus hijos en las esclusas y volvían a recogerlos algunas semanas después, cuando mejoraban sus condiciones. En Barcelona, entre 1532 y 1593 los padres recuperaron 63 niños, mientras que en Madrid, entre 1650 y 1700 fueron 171. También era relativamente habitual que dejaran en los hospicios a sus hijos enfermos y volvieran a por ellos una vez sanados, puesto que no podían afrontar los gastos médicos; en el mismo período en Madrid, casi un tercio de estos niños curados regresaron con sus familias¹²⁴.

Sobre estos temas, se editó en Sevilla en 1626 el *Discurso breve del uso de exponer los niños, en que se propone los que observó la Antigüedad, dispone el derecho y importa a las repúblicas*, de Luis Brochero, en el que se incluyen comentarios como «*que matar y exponer, todo es uno*» o «*así, que de los expósitos han salido los hombres más célebres del mundo, porque parece que les recompensa naturaleza en valor o en ingenio lo que les agravó en desdicha: y assí también vemos que los más insignes que celebran las*

¹²² BAJO y BETRÁN, *Breve historia de la infancia*, p. 22.

¹²³ «Vino un año muy desgraciado, y la hambruna fue tan grande, que estas pobres gentes resolvieron deshacerse de sus hijos». PERRAULT, *Le Petit Poucet*, p. 1.

¹²⁴ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 26.

*historias y que veneran las ciencias han sido hijos naturales o bastardos»*¹²⁵. Cuenta que en tiempo de Tácito, los judíos se oponían al abandono, pero era habitual entre griegos y romanos, mientras que los más loables eran los indios de Nueva España, que dejaban a los recién nacidos en unas casas específicas para ellos, donde les enseñaban a trabajar desde muy pequeños¹²⁶. También incorpora una lista de expósitos insignes, conformada por Júpiter, Plutón, Neptuno, Esculapio, Cibeles, Rómulo, Remo, Ciro, Seramis, el rey de Sicilia Hierón, Telefón, Paris, Pelias, y los prelados de Borgoña, David y Filipo, Melquisedec y Moisés, entre otros, además de otras listas de hijos naturales y de bastardos¹²⁷.

La expansión de la doctrina contrarreformista supuso un alejamiento del mundo humanista para volverse hacia la piedad. Este cambio de rumbo afectó a la infancia, especialmente en su educación; las corrientes pedagógicas postridentinas surgidas a finales del siglo XVI se asentaron y se expandieron durante el XVII. Dos de los grandes teóricos de la educación de esta época fueron el checo Jan Amos Komenský, conocido como Comenio, y Baltasar Gracián.

El primero de ellos redactó su *Didactica magna*, una gran obra dedicada a la pedagogía en la que intenta sistematizar los procesos educativos, que según él comienzan en el vientre materno, y en la que aboga por la educación para todos como clave para lograr una humanidad más bondadosa, puesto que todos son hijos de Dios. En *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica* fundamentó que los tres pilares de la felicidad del hombre eran el buen nacimiento, la buena salud y las buenas costumbres; el primero dependía de poseer padres honestos y el tercero de una educación acertada. De nuevo repite, como venía siendo frecuente desde hacía dos mil años, que lo mejor para el bebé era la leche materna, y que cuando no fuera posible, que se eligiera a una nodriza sana, honesta y piadosa. La madre y el seno familiar son los primeros educadores, la *schola genitura*, y serán la base del comportamiento y forma de pensar del niño durante toda su vida; para ayudar a este primer aprendizaje escribió *Orbis*

¹²⁵ L. BROCHERO, *Discurso breve del uso de exponer los niños*, I y VII.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ L. BROCHERO, op. cit., VII.

sensualium pictus, un libro de dibujos que facilitaba la asimilación de palabras y conceptos.

El jesuita Baltasar Gracián escribió el *Criticón* en la década de 1650. En él, a través de sus dos protagonistas, el racional Critilo y el impulsivo Andrenio, intenta buscar la proporción en la que la predisposición individual, el buen profesor y el ambiente social contribuyen a la formación. Cree que la educación genera virtud, y ésta es el único valor real del ser humano, lo que de verdad permanece: «*Todo es nada sin ella, y ella lo es todo; los demás bienes son de burlas; ella sola es de veras. Es alma del alma, vida de la vida, realce de todas las prendas, corona de las perfecciones y perfección de todo ser; centro de la felicidad, trono de la honra, gozo de la vida, satisfacción de la conciencia, respiración del alma, banquete de las potencias, fuente de contento, manantial de alegría*»¹²⁸. La manera de lograr la virtud, según Gracián, es a través de la educación en las primeras etapas de vida, antes de que la razón y la responsabilidad aparezcan y sea difícil realizar modificaciones.

Centrados en el niño burgués y aristócrata, surgen John Locke en Reino Unido y François Fénelon el ámbito francés. El primero de ellos escribió *Pensamientos sobre educación* en 1693, donde opina que la mejor manera de que el muchacho logre buenos hábitos es educarlo en el hogar, con un preceptor y con cierta rigidez desde el principio, basándose en la enseñanza moral, la intelectual y la física. Fénelon publicó, por su parte, *Traité de l'éducation des filles* en 1687 y *Les aventures de Télémaque* en 1699, en las que desarrolla su teoría acerca de que la felicidad de un país depende de la educación de sus gobernantes. No obstante, la educación que recibía el niño noble seguía con la base medieval de caza, equitación y lucha, aunque se compaginaba con otras disciplinas, como la música y el teatro, éste último favorecido por los jesuitas como elemento pedagógico¹²⁹.

En un ámbito más popular surgió San Juan Bautista de La Salle, que tomó como punto de partida los avances de San José de Calasanz y, entre otras novedades, incluyó que el profesor realizara, al concluir el curso, una completa memoria dedicada a cada alumno, en la que se incluyeran cuestiones como la actitud, la asistencia, los conocimientos y la

¹²⁸ GRACIÁN, *El Criticón*, II, crisis VII, pp. 418-419.

¹²⁹ BAJO y BETRÁN, op. cit., p. 105.

religiosidad, para que el siguiente maestro tuviera la mayor información posible de su nuevo alumnado¹³⁰.

Respecto a la educación de las niñas, éstas acudían a las escuelas de primeras letras y a las escuelas parroquiales para adquirir una formación básica antes del matrimonio. No obstante, surgieron algunas fundaciones dedicadas a la instrucción femenina. Una de las primeras fueron las ursulinas de Angela Merici, de 1535, que fue seguida, ya en el siglo XVII, por la Compañía de María Nuestra Señora, creada en 1607 por Jeanne de Lestonnac; la Visitación, de 1610, fundada por Jeanne de Chantal y San Francisco de Sales; la Congregación de Nuestra Señora, fechada en 1615 por Pierre Fournier y Alix Le Clerc; o las Hijas de la Caridad de Louise de Marillac, aprobadas en 1633. Por otra parte, para crear esposas burguesas instruidas y con buenas maneras, en Reino Unido se instituyeron las *boarding schools*, que tenían en las *maisons d'éducation* su homólogo francés; eran internados donde, además de leer y escribir, el estudio de la gramática, la ortografía y algún idioma extranjero, se formaban en piano, danza, canto, dibujo y declamación¹³¹.

¹³⁰ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 132-135.

¹³¹ BAJO y BETRÁN, op. cit., pp. 140-141.

REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE LA INFANCIA

La niñez supone un estado de constantes transformaciones y descubrimientos que abarca desde el nacimiento hasta que logra convertirse en adolescente. Así, debe aprender a reconocerse y tomar conciencia de sí mismo, a interactuar con otras personas y con el ambiente que le rodea, a desplazarse, a comunicarse con gestos y con el idioma, a desarrollar su personalidad, a lograr independencia y valerse por sí mismo. Al mismo tiempo, la infancia abarca un largo periodo de edad durante el cual las modificaciones físicas se realizan de manera rápida pero sin una progresión lineal. El niño crece de forma ininterrumpida aunque sin seguir una constante uniforme para todo el cuerpo, lo que genera una variación continua de sus proporciones. Este largo proceso en su doble vertiente ha sido estudiado y se lo ha pretendido encuadrar dentro de una línea temporal realizada mediante la estadística. Sin embargo, cada niño tiene su propia evolución, lo que dificulta sobremanera dictaminar unos resultados universales.

Para el artista, conseguir representar plásticamente un niño de manera fidedigna en cuanto a los aspectos físicos, emocionales y posturales es una tarea complicada y no siempre lograda. Un niño que aparezca realizando una acción impropia de su edad o con una musculatura o proporción inadecuada perderá verismo. Los casos de muchachos con una marcada desproporción entre cuerpo y edad son muy frecuentes dentro del arte no sólo en el periodo medieval sino en momentos en los que se ha prestado un mayor interés a la anatomía, como en la Antigüedad, teniendo como claro ejemplo los atléticos cuerpos de los hijos de Laocoonte [cat. 4], con una musculatura esbelta y exagerada y unas cabezas excesivamente reducidas. Para el caso psicológico y el postural, podríamos destacar la gran mayoría de Niños Jesús románicos, que con sus semblantes adustos y sus rígidas poses anulan cualquier matiz infantil aparte de la estatura, llegando a parecer adultos a pequeña escala.

A pesar de sus dificultades intrínsecas de representación, los niños son una de las figuras con más presencia dentro de la historia del arte, puesto que se tomaron como agentes decorativos y dinamizadores tanto en las obras cristianas con los angelitos, como en las profanas con los putti. Además, aparecen con asiduidad en temas cotidianos y populares, así como en los alegóricos y los moralistas.

También se hicieron cada vez más frecuentes desde la Edad Moderna los retratos infantiles, que suponen un incremento en esfuerzo por parte del artista en relación con los retratos de adultos, puesto que hay que añadir la dificultad que entraña que los rostros infantiles aún carecen de rasgos faciales y expresivos bien definidos, es decir, los puntos de referencia que los harían reconocibles en su individualidad y distinguibles de cualquier otro niño no están apenas desarrollados, y ello potencia el problema que supone para cualquier artista la concreción del retrato infantil. Además, la quietud que se supone que debe tener el modelo es complicado de lograr, por lo que Palomino recomienda al pintor *«que se escuse, quanto pudiere, de Retratos de niños, porque en estos es impracticable la quietud y la firmeza de postura que requiere el Retrato, y se aventura el crédito y la utilidad»* y, en otra ocasión, hablando del retrato de Velázquez a Felipe Próspero, de 1659 [cat. 3], dice que *«es uno de los más Excelentes Retratos que pintó, con ser tan dificultosos los de los niños, por la viveza e inquietud que tienen»*¹³².

El problema de la representación infantil se incrementa cuando no se pretende representar un niño cualquiera, sino al Hijo de Dios que, aun en edad infantil, es divino y omnisciente, un ser que guarda toda la sabiduría en el interior del delicado cuerpo de un niño pequeño que apenas es capaz de sostenerse por sí mismo. El artista debe encontrar el difícil punto de equilibrio entre esta doble naturaleza, el poder absoluto de la divinidad y la debilidad de la infancia, y ofrecer un resultado creíble para el teólogo y para el fiel.

Aunque en menor medida, este problema está también presente en la representación de los santos en su niñez. Así pues, se quiere mostrar que durante este periodo primerizo y, en claro contraste con su aspecto físico todavía en desarrollo, estos seres elegidos ya gozaban de unas virtudes excepcionales que potenciarán en su etapa adulta, cuando su plenitud física permita un completo desarrollo. Estas figuras infantiles se convierten en un claro modelo de perfección moral y marcan las pautas que los niños debían imitar para tener una vida virtuosa y gozar de los privilegios del cielo tras la muerte, por lo cual se refuerza la creencia de que las excelencias de santidad son innatas en estas personas y, en ciertos casos muy concretos como con la Virgen María, intrínseca a su mismo ser. Ciertamente, la Virgen goza de una excepcionalidad total dentro del

¹³² A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, volumen 2, pp. 66 y 349.

cristianismo. Es un ser absolutamente privilegiado pues tiene la misión de engendrar a Dios, aportándole el carácter humano y logrando así su doble naturaleza, es estrictamente necesario que toda ella sea pureza y perfección, para no poder traspasar ninguna tacha a su hijo¹³³.

Por ello, la representación infantil de María guarda estrechas similitudes con las de Jesús, pues bien es cierto que ella en sí no es propiamente la divinidad, sino un humano especialmente pensado por Dios y dotado de las más altas dosis de perfección física y moral desde antes de su nacimiento. La plasmación gráfica de una niña de estas características se asemeja, por consiguiente, a la del propio Niño Jesús y necesita, como para el caso de él, de un equilibrio delicado que el artista debe lograr para conseguir su objetivo. Pacheco lo explica así:

*«Dos hermosuras hay en el hombre, conviene a saber, de cuerpo y alma, y ambas las tuvo la Virgen, incomparablemente; porque la corporal fue un milagro, como juzgó San Dionisio, y no hubo criatura más parecida a su Hijo, que fue el modelo de toda perfección. Los demás hijos diviértense en la asimilación del padre y de la madre, como de diferentes principios, pero Cristo, Señor nuestro, como no tuvo padre en la tierra, en todo salió a su Madre que, después del Hijo, fue la criatura más bella que Dios crió»*¹³⁴.

San Juan Bautista se encuadra también dentro de esta problemática. No es un santo más, sino que tiene unas características individualizadas y una función bien definida y requerida por Dios para lograr su plan salvífico. Es el último profeta, venido a anunciar la llegada del Salvador, y nexo entre los dos Testamentos. Comparte con María y Jesús muchas de sus peculiaridades, como son el anuncio del embarazo a sus padres, ancianos como en el caso de la Virgen, y la sabiduría plena previa a su nacimiento. Sin duda, dentro del santoral cristiano, el caso del Bautista constituye uno de los ejemplos más exagerados de dotación de rasgos adultos de forma temprana, pues desde antiguo se le vienen atribuyendo unas actitudes y acciones nada propias de un niño, como es su temprana devoción a Jesús y a la Virgen, desde antes incluso desde su etapa fetal, o su

¹³³ Estas cuestiones se tratan en la introducción a la Inmaculada, ver pp. 294-301.

¹³⁴ F. PACHECO, Arte de la pintura, p. 576.

presurosa marcha al desierto a una edad en la que es prácticamente imposible que un niño sobreviva por sí mismo y donde, sin embargo, seguirá una alimentación y unas privaciones excesivamente estrictas para su edad que, en cualquier otro caso, hubieran dificultado sobremanera su existencia.

Teológicamente, esta acelerada madurez se explica gracias al privilegio concedido por Dios en la Visitación, momento en el que el Bautista alcanzó más conocimiento que Salomón anciano: *«Éste es el que entre todos los hijos de Adán fue antes viejo que moço ni niño, o por mejor acertar nunca fue niño sino siempre viejo: pues siempre le convino la definición que da Salomón a la perfecta vejez, diziendo que las canas del hombre son sus sentidos. [...] de manera que supo más San Juan antes de nacido, que Salomón en toda su vida»*¹³⁵.

Si bien físicamente estos niños debían seguir el ciclo de desarrollo común a la humanidad, sus estados intelectuales superiores y, en el caso de Jesús, su naturaleza divina, les eximían de aprendizajes, juegos y demás actividades infantiles, ya que la única limitación con la que contaban era la inevitable debilidad corporal inherente al niño. Como ejemplo de este complicado equilibrio, baste citar a Pacheco, que se opone a la escena de la *Educación de la Virgen* porque *«desde el primer instante de su purísima concepción tuvo perfecto uso de razón, libre albedrío y contemplación y vio la divina esencia; fuele infundida ciencia natural y sobrenatural, más que a Adán y Salomón»*¹³⁶.

HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN INFANTIL EN EL ARTE

La representación de la infancia ha seguido un proceso similar al del arte figurativo en general, es decir, se ha visto afectada de forma sustancial por la ideología, las formas de pensamiento y por las características artísticas de cada época. Consideramos que realizar un estudio pormenorizado de la representación infantil a lo largo de la historia del arte sería un trabajo arduo y extenso que, por otra parte, resultaría excesivo para la finalidad que aquí buscamos, que no es otra que entender desde un enfoque amplio y

¹³⁵ J. de PINEDA, op. cit., Libro I, p.202.

¹³⁶ F. PACHECO, op. cit., pp. 583-584.

enclavar en su contexto las pinturas sevillanas de la Santa Infancia, por lo que nos hemos decantado por hacer un somero recorrido por este proceso evolutivo.

ANTIGÜEDAD

Dentro del panorama del arte antiguo, vamos a destacar el mundo egipcio y el grecorromano, pues ambos sintieron un especial interés por la plasmación infantil.

En el arte egipcio destaca la predilección por el hombre como tema artístico, especialmente en escenas de la vida cotidiana y en retratos. Entre estas obras, se localizan con cierta frecuencia representaciones de niños de ambos sexos como parte integrante de la sociedad, acompañando a sus padres en sus quehaceres o con un papel más activo, que permiten apreciar el papel de los más jóvenes en la sociedad egipcia. Un grupo considerable piezas, cuyos más antiguos ejemplos se fechan en el periodo predinástico, es el de los recién nacidos que están siendo amamantados por sus madres o nodrizas o sostenidos por ellas en el regazo, en la cadera o en la espalda. En algunas imágenes los pequeños se sostienen mediante un gran pañuelo atado al cuerpo de la mujer, lo que le permite a ésta tener las manos libres y, en otras, ambos se encuentran tumbados en una cama.

En lo relativo a las imágenes religiosas, destaca con especial importancia dentro del ámbito infantil la representación de Horus niño, ya sea en brazos de su madre, que va a darle el pecho, o en solitario, plasmado con las características estereotipadas de los retratos de los niños pequeños. Estas características son la desnudez completa, sobre todo en las primeras épocas; el peinado, con la cabeza rapada y una coleta lateral; y como símbolo característico de su edad, el dedo en la boca. Estos requisitos afectan a todos los estamentos sociales por igual y, a veces en la escultura, son los únicos que hacen reconocibles la poca edad, pues pueden aparecer con la misma altura que los adultos. Poco a poco estas características se irán perdiendo y encontraremos a los niños con diferentes peinados, ataviados con faldas o vestidos largos en el caso femenino y con poses más naturalistas.

En todos los periodos del Antiguo Egipto nos encontramos con representaciones de niños dentro de pequeños grupos, por lo general acompañados de sus progenitores,

denotando así la importancia que los más pequeños tenían dentro de la familia. Es destacable el hecho de que no aparece exclusivamente el heredero varón, sino que se están presentes todos los hijos, niños y niñas, de la pareja, componiendo una verdadera estampa familiar. Este tipo de retrato grupal no será una modalidad exclusiva de los hijos de los faraones, sino que los altos cargos también elegirán con frecuencia representarse con su esposa y descendientes. Ejemplos de ello del Imperio Antiguo son las familias de Seneb, de Ityefy de Nikara, del Imperio Medio, resaltaríamos la familia de Ukhoteb, y del Nuevo, los grupos de Neferhebeb y de Kamimen. Lo habitual en todos estos casos es del grupo. En los relieves y las pinturas, el hieratismo y la frontalidad se relajan más, pero los ejemplos que nos han llegado de la corte de Tell el-Amarna, en los que las hijas de Akhenatón y Nefertiti aparecen junto a sus padres, son los que muestran un aspecto más desenfadado y naturalista [fig. 2, cat. 6].



Fig. 2 Estela de Akhenatón y su familia. Procedente de Tell el-Amarna. Museo de El Cairo



Fig. 3: Senenmut con la princesa Neferura. British Museum, Londres

En ocasiones menos habituales, los niños están escoltados por personas que no pertenecen a su familia. Puede ser alguien de confianza, como las múltiples esculturas en las que aparece *Senenmut con la princesa Neferura*, hija de Hatshepsut y heredera al trono [fig. 3, cat. 7], en las que se ve una relación personal y afectuosa entre ambos.

También puede que la compañía sea divina, como la imagen de *Ramsés II niño con Horus* del Museo de El Cairo. Muy poco común es que aparezca el niño en solitario, pero hay algunos ejemplos, como en *Niño de marfil* de la VI Dinastía conservado en el Louvre.

No obstante, es en los retratos pictóricos de los niños egipcios difuntos donde se logra una mayor proximidad a las características físicas de la infancia, llegando a unas altas cotas de realismo tanto en la plasmación física como en la psicológica.

La presencia infantil en las artes grecorromanas también es constante. La gran mayoría de sus dioses y héroes pasaron por esta etapa vital, lo que ocasionó una ingente cantidad de relatos en torno a sus vivencias que fueron plasmados en el arte. Citemos, por ejemplo, el *Hermes con Dioniso niño* de Praxíteles [cat. 8], el *Sileno con Dioniso* [cat. 9] y el *Cupido tensando el arco* de Lisipo [cat. 10] o el fresco de *Hércules luchando con las serpientes* proveniente de Pompeya¹³⁷[cat. 11].

Tras la superación del periodo arcaico Grecia comenzó a interesarse por plasmar la naturaleza del niño de la manera más verídica posible, aunque sin perder las altas dosis de idealismo, Roma recibe estos modelos y los continúa sin fisiones. Los

artistas clásicos no sólo llegaron a dominar la plasmación del cuerpo y la psicología infantil, sino que sintieron un profundo interés en mostrar la vida cotidiana del niño, con sus juegos y objetos. Así, del siglo IV a.C. nos encontramos con escenas en las que dan



Fig. 4. Anónimo, *estela de Melisto*, c.340 a.C
Harvard Art Museums, Cambridge

¹³⁷ El *Hermes con Dioniso niño* se encuentra en el Museo Arqueológico de Olimpia y está considerado como original. Hay copias romanas del *Sileno con Dioniso* en el Musée du Louvre y en los Musei Vaticani, y de *Cupido tensando el arco* en los Musei Capitolini. El fresco, en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.

sus primeros pasos con ayuda de un andador; interactúan con animales, como con el *Niño con oca*, y el *Jinete de Artemision*, las *Niñas oferentes* [cat. 12 y 13] que portan conejos para al templo de Ártemis en Braurón y la *Estela de Melisto*, donde la pequeña difunta ha sido representada en compañía de su perro, un pájaro y una muñeca [fig. 4, cat. 14]; acompañando a los adultos en las procesiones como en el Ara Pacis; están inmersos en sus juegos y actividades, como la *Niña jugando a las tabas*, los *Niños jugando a la pelota* o el tardío relieve de los *Niños recogiendo nueces* [cat. 16], o aprenden con los profesores o los padres, como el *Niño leyendo* de la Casa de los Misterios, donde sobresale el naturalismo con el que se aproxima el pergamino a los ojos como la concentración de su mirada¹³⁸.



Fig. 5: Anónimo, sarcófago de Marcus Cornelius Statius, c.150. Musée du Louvre, París

El sarcófago del pequeño Marcus Cornelius Statius, en el Louvre, aúna los principales momentos de la infancia de un niño romano en un recorrido lineal. Comienza a la izquierda, donde el bebé es amamantado ante la presencia del padre, que observa con atención. La siguiente imagen se corresponde precisamente al padre con su hijo en brazos, después el niño, más crecido, juega montado en un carro tirado por una cabra;

¹³⁸ El andador, de dos a cuatro ruedas, aparece con frecuencia tanto en Grecia como en Roma, sirva de ejemplo la esculturilla del British Museum, el sarcófago o el fresco proveniente de la necrópolis de Via Portuense del Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano,. Del *Niño con oca* se conservan copias romanas, en el Louvre y en el Palazzo Altemps; el *Jinete de Artemision* está en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Las *Niñas oferentes* están en el Museo Arqueológico de Braurón y la *Estela de Melisto* en el Harvard Museum. La *Niña jugando a las tabas* está en el Staatliche Museen de Berlín; en el British Museum hay una versión muy similar donde la niña ya es una muchacha. El relieve de *Los niños jugando a la pelota* está en el Musée du Louvre y el de *Los niños recogiendo nueces* en el Museo Chiaramonti (Musei Vaticani, Roma), inv. n° 1304.

finalmente, recita la lección ante el profesor, que lo escucha con atención y cuyos rasgos hacen suponer que pueda tratarse de nuevo de su padre [fig. 5].

Los romanos, además, desarrollaron el arte del retrato infantil, llegando a altas cotas de calidad técnico y verismo. Muchos de ellos son de trasunto funerario; así, en las lápidas y sarcófagos buscan plasmar el rostro real del pequeño de la manera más fiel posible, como denotan la gran cantidad de ejemplos conservados. Valga citar el sarcófago con dos hermanos en sendos tondos de Copenhague [cat. 17] o las estelas de Julia Victorina y Minucia Suavis. Entre los retratos de poder, destaca las representaciones de los miembros de la familia imperial y de los vástagos de los principales patricios, algunos desconocidos, como el *Niño orador* de la dinastía julio-claudia [cat. 18], a la misma familia pertenece una *Cabeza de niño* aparecida en la Casa de Livia [cat. 19] y, ya del siglo III, el Busto de una niña de poco más de dos años. Aunque han legado menos ejemplares, también se realizaron retratos pictóricos, como el tondo de Septimio Severo con su esposa, Julia Domna, y sus hijos Caracalla y Geta¹³⁹.

EDAD MEDIA

Las primeras representaciones paleocristianas surgen siguiendo los preceptos del cada vez más expresivo y esquematizado arte tardoimperial, como el Buen Pastor de la Casa Pilatos, fechada hacia el 325, en el que ya queda patente los cambios estéticos respecto a los siglos anteriores. Poco a poco, se fue desligando de las características particulares del mundo profano para adecuarse a los requisitos formales de una religión derivada del mundo semita y, por ello, diametralmente diferente a la pagana. El Niño Jesús pasó a ser el gran protagonista de las representaciones infantiles, aunque lógicamente no fue el único niño plasmado en las artes.

En estas centurias interesa la esencia sobre la forma, que se vuelve simbólica y supeditada a las necesidades de la espiritualidad. Así, por ejemplo, se da el

¹³⁹ El sarcófago se encuentra en el Nationalmuseet de Copenhague y las estelas, en el Louvre y en las Terme di Diocleziano, respectivamente. El *Niño orador* se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York, el *Niño julio-claudio*, en el Museo Baracco de Roma y la *Niña*, en el Cleveland Museum. El tondo de la familia de Septimio Severo se encuentra en el Staatliche Museum de Berlín, en esta pintura, han eliminado la cabeza de Geta.

protagonismo a los ojos y manos, que es donde se condensa la expresividad, en detrimento de otros aspectos corporales como el cuerpo, que se convierte en un volumen plano, más o menos equilibrado bajo las telas. Un ejemplo de esta desproporción se encuentra en el Niño Jesús proveniente de la iglesia de San Pedro de Sorpe y fechada a mediados del siglo XII [cat. 22]. Puesto que el mensaje era más importante que la forma de plasmarlo, aparecen escenas deformadas o esquematizadas, como en el *Frontal de altar de Rigatell*, datado en la segunda mitad del siglo XIII [cat. 23], en la que el seno de la Virgen está interpretado de una manera sintética y, en el episodio del Nacimiento, el portal con el Niño, la mula y el buey están totalmente simplificados¹⁴⁰.

Una característica interesante del periodo altomedieval que se mantiene durante el románico es que se descartaron los modelos de representación infantiles que habían tenido plena vigencia hasta el periodo tardoantiguo, para equiparar al niño con el adulto en cuanto a formas de representación. Es decir, el niño sufre un proceso de pérdida de la proporción, de la anatomía y de la postura fidedignas, así como de su carácter y su forma de comportarse, y se convierte en una persona de tamaño reducido.

Dentro de la iconografía infantil, son muy frecuentes las Vírgenes sentadas en un trono con el Niño sobre sus rodillas. Son figuras graves, marcadas por la frontalidad que les impide relacionarse entre ellos, y con la particularidad de poseer rostros muy similares, lo que viene a significar que ambos poseen fisionomías de adulto. Es el caso de dos esculturas de la *Virgen con el Niño* de hacia 1150-1200, conservadas en el MNAC y provenientes de la iglesia de Santa María de Matadars (o del Marquet), en El Pont de Vilomara, y de la ermita de Santa Bárbara de Pruneres, en Montagut de Fluvià (Garrotxa), por citar algunos ejemplos nacionales [cat. 24 y 25].

Los cambios de espiritualidad propiciados gracias a San Bernardo de Claraval en el siglo XII y la posterior *devotio moderna*, que abogan por una espiritualidad más íntima y privada, generan el auge del culto a la Virgen y al Cristo dual, por lo que frente al Cristo en Majestad se va prefiriendo escenas más vinculadas con su doble naturaleza, como es el crucificado, el Ecce Homo y el Niño, que comienza a ganar prestancia y a protagonizar cada vez más composiciones.

¹⁴⁰ Las dos obras se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Dentro de estas escenas, hemos seleccionado tres frontales de altar peninsulares, un lugar idóneo para las escenas de carácter más narrativo, para ejemplificar la representación infantil en el siglo XIII.



Fig. 6 Anónimo, *Frontal de Avia*, c. 1200. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

El primero es el *Frontal de Avia*¹⁴¹ [fig. 6, cat. 26], una obra fechada hacia 1200, dividida en cinco registros en los que se desarrolla el ciclo de la infancia de Cristo tan sólo mostrando las escenas que aparecen en el Nuevo Testamento, es decir, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, los Reyes Magos y la Presentación en el Templo. A pesar del celo de esta selección, se han incorporado elementos que vienen directamente de los apócrifos, como es la presencia de la mula y el buey o la elección del número de los Magos¹⁴², que además van acompañados por letreros con sus nombres. Al centro preside una Virgen sedente con el Niño, que comienza a mostrar un dinamismo y una falta de frontalidad que lo aproximan al gótico. Las tres veces que aparece representado, Jesús está plasmado con las características que muestran los adultos, tanto en el rostro como en la esbeltez. Por otra parte, su canon tampoco ha sido reducido hasta equipararlo con el de un bebé, sino que incluso recién nacido su tamaño está más próximo al de un niño de unos cinco años. Por estos mismos motivos, resulta

¹⁴¹ Anónimo, procede de la iglesia de Santa María de Avia, (Berguedà) y se encuentra en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¹⁴² *Evangelios apócrifos*, “Evangelio Armenio de la Infancia”, p. 187-188.

complicado corroborar si los dos ángeles que se sitúan en la parte superior de la escena central son niños o, simplemente se ha optado por adecuarlos al espacio disponible.

Algo posterior, del primer tercio del siglo XIII, es el *Frontal de altar de Mosoll* [cat. 27], también conservado en el MNAC¹⁴³. En este caso, se ha eliminado la escena central y se ha optado por dividir todo el espacio en dos arcadas bajo las cuales se sitúan las figuras. Esta compartimentación no afecta al desarrollo de los episodios, puesto que cada uno de ellos puede ocupar una o más arcadas. Los pasajes elegidos son, en el nivel superior, la llegada de los Reyes Magos al lugar donde se encuentra la Sagrada Familia y la Visitación, mientras que en el inferior aparece la Anunciación, la Presentación con Simeón y la Dormición de la Virgen. El Niño de la Presentación, subido en el altar, tiene un tamaño especialmente desproporcionado si tenemos presente de que debería tratarse de un recién nacido, demostrando de esta manera que la importancia no radica en seguir de manera fidedigna el aspecto físico, sino de plasmar la escena con el rigor religioso que requiere.

El tercer frontal se encuentra en el Museo del Prado, en esta ocasión riojano [cat. 28], datado igualmente en el primer tercio del XIII y también se estructura a partir de una doble arcada, aunque en esta ocasión se ha optado por colocar tan sólo una escena en cada nivel, la Adoración de los Reyes y la Presentación. En ellas, se vuelve a repetir el tamaño exagerado del niño pero aparece un intento de sonrisa, que anuncia el protogótico.

Estas pautas de representación tradicionales se vieron contestadas, al menos de forma plástica, con la llegada del naturalismo gótico. Jesús comienza a infantilizarse, a actuar cada vez más como un niño real, perdiendo poco a poco esa impasibilidad e inmutabilidad para girarse y acariciar el rostro de su Madre, a la que llega a sonreír. El uso del marfil para las Vírgenes con Niño favorecía esa pérdida de estatismo, puesto que el propio material incorpora una suave curva que los artistas aprovecharon para descentrar la cadera de María.

Por su parte, los primitivos flamencos en su estudio preciso de los modelos, no dudaron en mostrar en sus composiciones a Jesús como un bebé de miembros delgados y vientre

¹⁴³ Proviene de la iglesia de Santa María de Mosoll, en Das (Baia Cerdanya).

abultado, incapaz de sostenerse por sí mismo y completamente dependiente de su Madre, como en el *Tríptico de la Epifanía* de Hans Memling en el Museo del Prado [cat. 29]. Otro modelo es el del *Niño Jesús de Flandes*, una escultura de un Jesús con una sonrisa tipificada amable, y desnudo, lo que le otorgaba gran versatilidad puesto que podía vestirse acorde a los gustos y a la época del año. Fueron realizados en masa para la comercialización y se extendieron por Europa y, posteriormente, por América e incluso llegó a Filipinas, como el *Niño de Cebú*.

Ya en los albores del renacimiento habría que situar la *Virgen con Niño* de Francesco Traini, una obra de devoción privada fechada hacia 1345 y localizada en el Prado, que presenta grandes paralelismos con la *Santa Ana triple* de este mismo artista, actualmente en el Princeton University Art Museum. En ambas tablas, Jesús tiene unas proporciones poco esbeltas y el cuello corto con pliegues que se acercan a las formas de un niño real. Los personajes se repiten sin demasiadas diferencias, salvo en las posturas,



Fig. 7 Francesco Traini, *Virgen con Niño*, c. 1345. Museo del Prado, Madrid

y en las dos el niño porta un collar del que pende un colgante con un trozo de coral, un amuleto de protección que resulta innecesario para Jesús pero que denota su acercamiento a la vida cotidiana, puesto que era habitual que los bebés llevara este tipo de objetos. En la versión madrileña, madre e hijo comparten una intensa comunicación a través de las miradas, la de Jesús recuerda ya a la de un niño real, con una mezcla de curiosidad e inocencia [fig. 7, cat. 30].

EDAD MODERNA

Durante el renacimiento hay un cambio de rumbo en las representaciones de todos aspectos de la naturaleza, aunque no rompe bruscamente con el mundo anterior. Más bien se trata de una paulatina transformación de los aportes medievales mediante la incorporación del renovado interés por la Antigüedad y un enfoque moderno que pone al hombre en el centro de la creación. En el arte plástico, se traduce en que la forma gana prestancia y se equilibra con el fondo, la figura del hombre se va desvinculando de los esquemas estereotipados del mundo medieval para observarlo y estudiarlo directamente, logrando paulatinamente avances en las proporciones anatómicas, en las posturas y los gestos. El niño se enclava igualmente en este proceso, aunque sin dejar de tener presente la idealización, sobre todo en el ámbito italiano, que afecta a todas las figuras infantiles, sacras o no.

Sin duda, el interés por el arte clásico, que se convierte en meta de emulación, afecta de forma positiva a la representación infantil. El estudio de la estatuaria, los relieves y especialmente de los sarcófagos, aporta además un catálogo de postural y expresivo de valor capital. Las *Cantorie* de Donatello y de Luca della Robbia para el Duomo de Florencia son un claro testimonio de la influencia de los sarcófagos romanos [cat. 31 y 32].

Durero en el mundo germánico y da Vinci en el italiano, además de haber dejado una ingente cantidad de dibujos en los que se estudia los estados de ánimo y las expresiones, del canon y de las posturas de los niños, incluyen en sus obras escritas proporciones anatómicas infantiles e insisten en que el niño debe seguir unas reglas diferenciadas de las del adulto. De este modo, en su *Tratado de pintura* da Vinci incluye un canon infantil muy genérico y critica a los que «*dan a un niño de un año las proporciones de un hombre de treinta*». Además, se aprecia el interés de Leonardo por las particularidades del niño, explicando que no sólo se trata de la proporción de las partes, sino que hay una evolución biológica que afecta a elementos internos que tienen su reflejo en lo externo, comentando los hoyuelos de los dedos, los brazos y los hombros que desaparecen con la edad, pues «*cuando el hombre crece, la carne abandona aquella superfluidad que estaba entre la piel y el hueso*». Igualmente, analiza el carácter y la energía acorde a cada edad, para el caso infantil han de ser representados «*con*

movimientos vivos y contorsionados, si están sentados, pero tímidos y medrosos de pie»¹⁴⁴.

Dado este interés, la figura del niño se convierte en un recurso decorativo que aporta dinamismo, belleza y simpatía. La representación de putti y de angelitos crece exponencialmente, a los que hay que añadir los niños populares de las escenas flamencas, como el *Juego de niños* de Brueghel el Viejo [cat. 33]. Sus gestos, posturas y actitudes también se multiplican, generando un amplio abanico de posibilidades. Como ejemplo paradigmático se encuentra la *Ofrenda a Venus* de Tiziano¹⁴⁵, una pintura poblada por más de sesenta niños idealizados, todos plasmados a la misma edad y con las mismas características físicas, donde no se repite ningún gesto ni postura [cat. 34].

En esta época van a incrementarse también los retratos infantiles pues el niño, como sucesor, es digno de ser immortalizado. A la delicadeza infantil y a la búsqueda de la



Fig. 8 Giovanni Moroni, *Niña de la familia Redetti*, 1570. Accademia de Carrara, Bergamo.

belleza y de las proporciones propias del niño se unen los requisitos de fidelidad inherentes al retrato y dan como resultado algunas obras en las que realidad e idealismo se encuentran en perfecta armonía. La *Niña de la familia Redetti* de Moroni [fig. 8, cat. 35] o los retratos de los hijos de Cosimo I Medici y Leonor de Toledo de Bronzino¹⁴⁶, donde se aprecian los rasgos compartidos, reflejan este sutil equilibrio. También se aprecia esta búsqueda, aunque con sus propios códigos, en las demás escuelas Europas. El *Retrato del delfín Charles Orland con dos años*, del franco-flamenco Jean Hey

¹⁴⁴ L. da VINCI, *Tratado de pintura*, pp. 298-299, 301, 365, 402 y 409.

¹⁴⁵ *Juego de niños*, de hacia 1560, se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena; la *Ofrenda a Venus*, de 1518-1519, en el Museo del Prado.

¹⁴⁶ *Niña Redetti*, de hacia 1570, en la Accademia Carrara (Bérgamo); en la Galleria degli Uffizi se encuentran los retratos de Bia (c. 1542), Giovanni (c. 1545), Maria (c. 1551) y Francesco (c. 1551).

[cat. 36] y el *Retrato del conde palatino Felipe el Belicoso con catorce años*, del alemán Hans Baldung Grien¹⁴⁷, son buenos testimonios de este interés por lograr el equilibrio entre realidad e idealización.

El barroco supone el afianzamiento de la humanización de la infancia, es decir, de la plasmación del niño con las características que le son propias y no una mera adecuación desde el adulto. Dentro de esta búsqueda se encuadra el estudio anatómico infantil de Pacheco, basado en los tratados de Valverde de Hamusco, en el de Arfe y sobre todo en el de Durero, que es su gran referente¹⁴⁸, para dar las proporciones de un niño de un año y de uno de tres, «*reduciendo, pues, a brevedad las infinitas proporciones que se ofrecen en la variedad de los cuerpos humanos, de todas edades, así de hombre como de mujer y niños*» a partir de ocho unidades de medida que se basan en la cabeza y en el rostro. Para el primer caso parte de las mediciones de los grabados de Durero y para el segundo declara que se basa del natural, puesto que Durero no la incluye y duda de las dadas por Arfe¹⁴⁹. Por su parte, Arce y Cacho en sus *Conversaciones sobre la escultura* recomienda a los aprendices que «*te irás ejercitando en construir cabecitas de serafines y niños, huyendo de hacer bamboches extravagantes, caricaturas malas en las formas y otras ridiculeces que pierden la escultura*»¹⁵⁰

¹⁴⁷ La pintura de Hey, de 1494, está en el Musée du Louvre; el Baldung, de 1517, está en la Alte Pinakothek Munich.

¹⁴⁸ Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma 1556), con dibujos de Gaspar Becerra; Juan de Arfe, *Varia conmensuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla, 1585); Alberto Durero, *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (publicado póstumamente en 1528).

¹⁴⁹ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, pp. 352-354. Para el niño de un año, su largo total se corresponde a un tercio de la altura de su madre y es de cuatro cabezas, siendo su mitad el ombligo y midiendo de la rodilla al pie una cabeza; a la vez, del nacimiento del pelo al entrecejo se corresponde con un tercio y medio, hasta el fin de la nariz va un tercio y de aquí a la barba otro, siendo a mitad de este último tramo la parte inferior del labio, el mayor ancho de la cabeza se da a la altura de las sienes y mide un rostro y medio tercio; cada ojo mide lo mismo que la distancia que hay entre ellos, y sumando ambos más su espacio de separación, hay medio rostro y la cuarta parte de un tercio. El ojo mide, a su vez, igual que la parte más ancha de la nariz, la boca y la barba. Pasando al cuerpo, el ancho de sus hombros miden una cabeza y un tercio, el ancho del pecho un rostro y medio tercio, sus brazos miden una cabeza, un tercio y la tercera parte de otro y su mano, de la muñeca a la punta del dedo más largo; la parte alta de sus muslos unidos miden una cabeza y en su parte más amplia, una cabeza y medio tercio. Además de estas medidas frontales, que no son más que un resumen de las dadas por Pacheco, incorpora las del perfil y las de espaldas. En el niño prototípico de tres años, el alto total son cinco cabezas: en la boca del estómago acaba la segunda, en el final del vientre la tercera y en medio de la rodilla la cuarta. Las proporciones de la cabeza son similares, salvo la distancia entre las sienes, que se vuelve más cuadrada. El ancho del pecho se ha reducido a un rostro; los brazos se alargan, midiendo dos cabezas con el codo como punto central; los muslos pasan a medir una cabeza y la cuarta parte de un tercio.

¹⁵⁰ Celedonio Arce y Cacho en sus *Conversaciones sobre la escultura* (Pamplona, 1786, ed. Madrid 1996), pp. 120-121.

Mediante este nuevo enfoque los niños divinos se aproximan a la realidad cotidiana del espectador, remarcando la vigencia de su mensaje en el presente. Su aspecto sobrehumano, inherente a este tipo de representaciones y razón primera de su existencia, se aprecia de una manera más emocional que física, es decir, la majestuosidad de los personajes ya no se debe al hieratismo y la inmovilidad. La *Madonna dei Pellegrini* de Caravaggio o la *Sagrada Familia del pajarito* de Murillo [fig. 70] son claros exponentes de este cambio de rumbo, así como de la perfección que se llegó a alcanzar en la figura infantil. En otras ocasiones, se recurre a la manifestación de ciertas actitudes reflexivas de extáticas que muestran la gran riqueza espiritual de los personajes; así nos muestra Zurbarán a la *Virgen niña rezando*¹⁵¹. Además, desde la Edad Media se contaba con recursos para dar trascendencia a las escenas de apariencia cotidiana, como es el empleo de los rompimientos de gloria o la presencia de Dios Padre o de ángeles.

El retrato infantil también sigue con los estándares de calidad que se alcanzaron en el renacimiento. Las varias versiones de los hijos de Carlos I de van Dyck [cat. 38] y de los infantes españoles de Velázquez [cat. 5] son un testimonio de los estudios físicos y psicológicos de los representados, donde el verismo no se contradice con la plasmación de la belleza, alcanzando cotas difícilmente superables.

En resumen, la representación del niño desde una perspectiva completa y unificadora de sus especiales condiciones, separadas de las formas y modos del adulto, se logró por primera vez durante en el helenismo y se mantuvo hasta el comienzo del arte tardeoimperial, cuando comenzó un proceso de esquematización que fue común para todas las representaciones figurativas y que continuó, salvo algunos casos aislados, hasta los años finales del románico. Es aquí cuando vuelve a verse un lento y paulatino interés por la naturaleza infantil, que se acentuó en el gótico y, sobre todo a partir del siglo XIV y durante el XV siguió un constante perfeccionamiento que llevó a que esa representación real y completase hubiera vuelto a ver lograda en el siglo XVI y se afianza definitivamente en el XVII.

¹⁵¹ La *Madonna dei Pellegrini*, de 1604-1606, sigue in situ en la iglesia de Sant'Agostino, la *Sagrada Familia del pajarito* está datada hacia 1650 y está en el Prado, la *Virgen niña rezando*, de 1640-1645, se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.

II. La Santa Infancia

BIOGRAFÍAS DE LA SANTA INFANCIA

Las Sagradas Escrituras no destacan, precisamente, en cuanto a imágenes se refiere. Puesto que fue concebida en un contexto dominado por el aniconismo en el que apenas se prestaba atención a la descripción física y con la finalidad de transmitir un mensaje concreto más que narrar una historia, para el historiador del arte a veces es difícil localizar elementos iconográficos. Esto se enfatiza aún más si cabe en lo que se refiere a la infancia de los grandes personajes del Nuevo Testamento.

La Biblia apenas aporta datos relativos a la niñez de la Virgen, de San Juan Bautista o de Jesús, y cuando éstos aparecen, se omite por completo todo amago de descripción. Esta forma de entender la religión del pueblo hebreo será insuficiente cuando el cristianismo comience a difundirse por el Imperio Romano, ya que los latinos tenían una manera completamente diferente de entender a sus dioses. Eran seres antropomórficos, con biografías plagadas de detalles. Aunque muchos decidan cambiar de religión, no por ello modificarán sus gustos y criterios, tan afianzados en su cultura. Sienten la necesidad de poder observar a su divinidad, de rezar frente a una imagen que lo represente y también de conocer más detalles vitales de los protagonistas.

Una fuente de excepción para conocer el panorama hebreo en el que se desarrollan las vidas de la Santa Infancia es Flavio Josefo. Al menos desde el siglo XIX se lo viene citando como fuente para la iconografía de San Juanito, si bien después del estudio de sus obras podemos certificar que no hace ninguna referencia a este personaje ni en su niñez ni tan siquiera en su edad adulta o de su muerte motivada por Herodes, al cual el historiador dedica varios capítulos narrados con gran detallismo. Jesús sí aparece mencionado en dos ocasiones que han generado una gran controversia. La primera dice así: *«Por este tiempo apareció Jesús, un hombre sabio [si es que es correcto llamarlo hombre, ya que fue un hacedor de milagros impactantes, un maestro para los hombres que reciben la verdad con gozo] y atrajo hacia Él a muchos judíos [y a muchos gentiles además. Era el Cristo]. Y cuando Pilato, frente a la denuncia de aquellos que son los principales entre nosotros, lo había condenado a la Cruz, aquellos que lo habían amado primero no le abandonaron [ya que se les apareció vivo nuevamente al tercer*

día, habiendo predicho esto y otras tantas maravillas sobre Él los santos profetas]. *La tribu de los cristianos, llamados así por Él, no ha cesado de crecer hasta este día*»¹⁵².

El texto aparece ya completo en las versiones que manejan Eusebio, Sozomeno, Nicéforo, Isidoro de Pelusium y San Jerónimo¹⁵³. No obstante, en 1971 apareció la *Historia del mundo* del obispo Agapio de Hierápolis (c.941-942), en la que no aparecen las interpolaciones. El hecho de que se encontrara en una zona oriental con menos influencias cristianas ha llevado a que considere que se basó en un texto de Josefo anterior a las modificaciones. A su vez, se emplea como justificación ante los investigadores que consideran que todo el pasaje es apócrifo.

La otra mención a Jesús aparece poco después, y dice «*Hizo que el Sanedrín juzgase a Santiago, el hermano de Jesús*»¹⁵⁴. De nuevo, este texto se empleó en los debates acerca de la virginidad de María después del parto y de la posible viudedad de José previa a sus nupcias con María¹⁵⁵.

A partir del siglo II d.C, Cristo vuelve a ser mencionado en otras fuentes romanas, entre ellas Plinio el Joven, Tácito y Suetonio, pero simplemente aparece como líder de los nuevos cristianos que se van extendiendo por el Imperio, sin aportar ningún dato interesante para su biografía y menos aún para su representación¹⁵⁶.

La necesidad de información y de detalles que demanda el pueblo se ejemplifica con la aparición de una serie de textos no canónicos en los que los autores se explayan desarrollando escenas y descripciones. En este sentido, sobresalen los evangelios apócrifos conocidos como *Protoevangelio* de Santiago, *Evangelio* del Pseudo-Mateo, el *Liber de infantia Salvatoris*, el *Evangelio* del Pseudo-Tomás, el *Evangelio árabe de la infancia*, el *Evangelio armenio de la infancia* y la *Historia de José el carpintero*. A estos textos habría que sumar, otros escritos menos conocidos, como la imaginativa

¹⁵² F. JOSEFO, *Antigüedades judías*, Libro XVIII, cap 3.3. Las interpolaciones están indicadas entre corchetes.

¹⁵³ EUSEBIO, *Hist. Eccl.*, I, xi; cf. *Dem. Ev.*, III, v; SOZOMENO *Hist. Eccl.*, I, i; NICÉFORO, *Hist. Eccl.*, I, 39; ISIDORO DE PELUSIUM, *Ep.* IV, 225; SAN JERÓNIMO, *Catal.Script.Eccles.* XIII.

¹⁵⁴ F. JOSEFO, op. cit, Libro XX, cap 9.1

¹⁵⁵ Este tema está desarrollado en el capítulo dedicado a la Sagrada Parentela. Ver pp. 194-198.

¹⁵⁶ PLINIO EL JOVEN, *Epist.* X, 96; TÁCITO, *Anales*, XV, 44; SUETONIO, *Vita Claud.*, XXV, 4.

Vida de San Juan Bautista del obispo Serapio, y los comentarios de los teólogos, que reflexionan acerca del significado profundo de estos textos.

Durante la Edad Media abundan los textos que meditan en torno a las Sagradas Escrituras y, más concretamente, en torno a la vida de Jesucristo, analizando pormenorizadamente cada versículo y buscando referencias proféticas y simbologías, aunque no aportan demasiado a la iconografía. En el plano que nos ocupa, destacan las *Meditaciones de la vida de Jesucristo* del Pseudo-Buenaventura, que resultan especialmente descriptivas. Proliferan, además, los textos devocionales escritos por religiosos, generalmente monjes y sacerdotes. Una de las variedades más típicas son las recopilaciones de numerosas biografías de santos y hombres piadosos, algunos de ellos incluso sin nombre o formando parte de un conjunto de personas anónimas.

Sin embargo, en la mayoría de estas compilaciones apenas hacen mención a la niñez, debido a que no están interesadas en la formación y primeros años de los personajes que tratan, sino que suelen centrarse en sus virtudes y los milagros o acciones piadosas que realizaron, así como en sus martirios. Generalmente, nos presentan santos que muestran un desprecio total por la vida terrenal y su propio físico, y los escritos tienden a una exagerada exaltación tanto de las virtudes como de los sufrimientos padecidos, que soportan heroicamente pues tienen sus miras en el mundo celestial, siendo así propuestos como modelos a imitar por los buenos cristianos. Entre ellas, sobresale la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, un texto muy seguido tanto a nivel devocional como artístico. Menos conocido aunque muy interesante es el *Volgarizamento delle vite de' SS. Padri* del dominico pisano Domenico Cavalca. En esta obra aúna sus facetas de traductor al incipiente italiano y de escritor, pues parte de un texto anónimo en latín y lo amplía, introduciendo además otras biografías como la del Bautista¹⁵⁷.

A finales de la Edad Media, las biografías de la Santa Infancia estaban plenamente fijadas y difundidas, por lo que no sufrieron modificaciones destacables. Por su parte, las visiones de los santos y místicos, frecuentes durante los siglos medievales,

¹⁵⁷ Editado por Giovanni Silvestri en Milán, 1830, seis volúmenes. La biografía de San Juan Bautista ocupa ciento once páginas, de las que más de la mitad están dedicadas a su niñez.

continuaron durante la Edad Moderna con figuras tan destacables como Santa Beatriz de Silva o Santa Teresa, y siguieron aportando descripciones puntuales que no obstaculizaron con los modelos ya establecidos.

INFANCIA DE MARÍA

La figura de la Virgen alcanzó gran relevancia desde los primeros años del cristianismo, no sólo por la admiración de haber sido elegida para ser la madre de Cristo, sino que ella misma generó una creciente devoción. No obstante, en la Biblia no hay ninguna mención a María antes de la Anunciación y los datos que los evangelistas aportan sobre su persona son prácticamente inexistentes, lo que ocasionó que surgiera toda una literatura apócrifa que creara un sustento biográfico. Las primeras fuentes que relatan su historia previa a la visita del arcángel Gabriel son el *Protoevangelio* de Santiago, el *Evangelio* del Pseudo Mateo y la *Historia de José el carpintero*. En general, el segundo de estos textos es más prolífico en cuanto a detalles se refiere, aunque hay algunos pasajes en los que la situación se invierte, como el relativo a los tres primeros años de vida de María. Aunque hay pequeñas digresiones entre ambos, éstas carecen de gran importancia. Igualmente, está el apócrifo conocido como la *Natividad de María*, del que habla San Epifanio¹⁵⁸. A la hora de elaborar la historia de la infancia de María, se basaron en las de varios personajes del Antiguo Testamento, especialmente la del profeta Samuel. Éste es hijo del sufita Elcana, que vivía en Rama con sus dos esposas, Penena, que le había dado descendencia, y Ana, su preferida, que era estéril. En una de sus visitas al Templo, Ana rezó a Yaveh para que le concediera un varón, prometiendo que se lo consagraría. Al regresar a su casa quedó embarazada, nació un niño y tras el destete fue entregado al sacerdote Helí, el sacerdote que regía el Templo. También tiene paralelismos con la del nacimiento de Isaac, hijo de Abraham y Sara, padres ancianos y sin vástago; el de José, hijo de Jacob y Raquel, de madre estéril; el de Sansón, hijo de Manué, cuya esposa no le había dado hijos; y el de San Juan Bautista, hijo de Zacarías e

¹⁵⁸ EPIFANIO, San, *The Panarion of Epiphanius of Salamis: book I*, p. XXVII

Isabel e igualmente ancianos y sin descendencia. En todos estos casos salvo para José, Dios los informa de que van a concebir un varón¹⁵⁹.

Los padres de la Virgen son Ana, de la tribu de Isacar y proveniente de Belén, y Joaquín, un hombre rico y virtuoso de Nazaret que se dedicaba al pastoreo y que pertenecía a la tribu de Judá, puesto que el Mesías nacería de esta estirpe¹⁶⁰. En la *Leyenda Dorada* cita a San Juan Damasceno para trazar los vínculos entre los ancestros de José y de Joaquín, vinculando a éste último a David a través de su hijo Nathan¹⁶¹. Al igual que ocurre con Isaac, José, Sansón, Samuel y el Bautista, María es fruto de un matrimonio anciano y estéril, en este caso llevaban casados veinte años¹⁶². Si tomamos como referencia el Pseudo-Mateo, Joaquín se casó con veinte años, por lo que en realidad no era especialmente mayor, sino que más bien la alerta se debía de localizar en las dos décadas de convivencia sin descendencia. Eran, en fin, un matrimonio piadoso que cumplía con todos los preceptos de la Ley y era especialmente caritativo, pues repartía sus bienes en tres grupos: uno para viudas, huérfanos, peregrinos y pobres, otro para las personas consagradas al culto a Dios, y el tercero para su propia familia¹⁶³.

El día de la fiesta grande del Señor, Joaquín acudió a ofrecer sus dones como los demás hombres, cuando uno de ellos, que es un escriba según el Pseudo-Mateo, un sacerdote para VoráGINE y el Gran Sacerdote para la *Natividad de María*¹⁶⁴, llamado Rubén o Isachar según las versiones, le dijo que no podía realizar su ofrenda, puesto que no tenía descendencia. Joaquín acudió al archivo de Israel para comprobar si era cierto que era el único que no tenía vástagos y, al ver que así era, se entristeció tanto que se retiró al desierto y, según Santiago, ayunó durante cuarenta días y cuarenta noches, a la espera

¹⁵⁹ Para Samuel: I Sam 1. Para Isaac: Gn 15, 1-6; 17, 16-20; 21, 1-7. Para José: Gn 29, 31-35; 30, 1-24. Para Sansón: Jueces 13, 2-7. Para el Bautista: Lc 1, 5-14.

¹⁶⁰ Sus nombres se localizan por primera vez en *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 59; “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 79, mientras que sus ciudades de origen vienen de la *Natividad de María*, I, 1.

¹⁶¹ S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 566. Explica, siguiendo a Damasceno, que San José es hijo biológico de Jacob pero legalmente pertenece a su difunto hermano Helí siguiendo la ley del levirato (Dt 25, 5-10).

¹⁶² S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 568.

¹⁶³ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 79; S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 568.

¹⁶⁴ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 79; S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 568.

de que Dios le enviara una señal; el Pseudo-Mateo dice que estuvo fuera de casa durante cinco meses¹⁶⁵.

Por su parte, Ana lamentaba su doble sufrimiento, es decir, su esterilidad y su abandono, puesto que creía que Joaquín no volvería, aunque no por ello cesó de buscarlo¹⁶⁶. El día de la fiesta grande se encontraba especialmente afligida, se vistió con su ropa de boda y a la hora nona se sentó junto al laurel de su jardín y se puso a rezar, pidiéndole a Dios un heredero¹⁶⁷. Entonces se le apareció un ángel que le informó que iba a concebir y ella le respondió que si así era se lo ofrecería a Dios para que lo sirviera toda su vida¹⁶⁸, como había sido común entre las hijas de grandes personajes hebreos desde la construcción del Templo¹⁶⁹. El ángel también se le apareció a Joaquín y le informó que tendría una hija a la que llamaría María y la consagraría a Dios. Según algunas versiones, no volvió de inmediato junto a Ana y, por la noche, volvió el ángel durante su sueño y le pidió que regresara a su hogar. Tras treinta días andando, un ángel según el Pseudo-Mateo, y dos mensajeros, según el *Protoevangelio*, comunicaron a Ana que Joaquín estaba de regreso. Apareció acompañado por diez corderas inmaculadas para ofrecérselas al Señor, doce terneras de leche para los sacerdotes y el sanedrín y cien cabritos para el pueblo. Ana lo esperó ante la Puerta Dorada y, al verlo, corrió hacia él y lo abrazó¹⁷⁰. Este suceso acaeció, según Pacheco, cuando Joaquín contaba con sesenta y ocho años, o setenta y ocho años y Ana sesenta y siete¹⁷¹.

Pasados los nueve meses del embarazo, Ana dio a luz a una niña a la que llamó María o Mariam¹⁷². A los seis meses, la niña dio sola siete pasos y su madre, al cogerla en brazos, decidió que no volvería a tocar ese suelo. Mandó levantar un oratorio en su

¹⁶⁵ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 59; “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 79.

¹⁶⁶ S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 568.

¹⁶⁷ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 60. El Evangelio del Pseudo Mateo omite esos detalles.

¹⁶⁸ El Pseudo Mateo incluye una pequeña escena en la que Ana pasa la noche tumbada en su cama, orando temblorosa. *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 80.

¹⁶⁹ El Pseudo Mateo cita a hijas de reyes, de profetas, de sumos sacerdotes y de pontífices. *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 85

¹⁷⁰ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 61; “Evangelio del Pseudo Mateo”, pp. 80-82. Pacheco, basándose en Christiano Andricomio, añade que la Puerta Áurea se llamaba así por estar dorada y que también se la conocía como Puerta de Oriente, y que se encontraba entre la del la Fuente y la del Valle. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 572; C. ANDRICOMIO, *Breve descripción de la ciudad de Jerusalén*, pp. 96-97.

¹⁷¹ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 572 y 581.

¹⁷² Mariam es el nombre que le da Santiago. *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 61.

habitación, se cercioró que no tuviera al alcance nada impuro y puso a su disposición a unas doncellas. Por su primer cumpleaños Joaquín dio una gran fiesta y presentó a su hija a los sacerdotes, a los escribas, al sanedrín y al pueblo. Al cumplir los dos años, Joaquín propuso llevarla ya al Templo, pero Ana pidió esperar un año más. Así, al tercer año la destetaron y la ofrecieron al Templo para que viviera allí junto a otras vírgenes. Para evitar que María mirase atrás y no quisiera ir, fue acompañada por doncellas que llevaban candelas encendidas, marcándole el camino con la luz. Al llegar a las escaleras, la niña subió rápidamente los quince escalones sin girarse hacia sus padres ni asustarse, ante el asombro de todos los presentes. El sacerdote, que según el padre Quintanadueñas era Simón hijo de Bocci¹⁷³, la recibió, la besó, la bendijo y la sentó en la tercera grada del altar, y la niña se puso a danzar en lugar de mostrar temor o desconfianza¹⁷⁴.

Desde el primer momento, la Virgen sorprendía por su perfección al hablar, su fervor al rezar y su dominio en las labores de la lana, de la seda, del lino y de la holanda, tejía, cosía y bordaba con especial maestría. Además, leía textos sagrados continuamente, que comprendía a la perfección a pesar de su dificultad y meditaba sobre ellos. Su rostro resplandecía tanto que apenas se le podía sostener la mirada. Su rutina era estricta, desde la madrugada hasta la hora tercia rezaba, hasta la nona realizaba labores, y desde la nona rezaba hasta que recibía la comida de manos de un ángel, repartiendo entre los pobres el que le daban los sacerdotes, aunque también eran frecuentes sus ayunos. Pronto se hizo muy erudita en la ciencia divina, muy humilde, caritativa, casta, virtuosa y constante. No murmuraba ni se airaba, hablaba continuamente con los ángeles y sanaba los enfermos con su sólo tacto¹⁷⁵.

María sirvió en el Templo hasta cumplir doce o catorce años¹⁷⁶, puesto que a esa edad se la consideraba adulta y las mujeres no podían vivir en el Templo. Lo habitual en estos casos era devolver a la muchacha al hogar paterno para que sus padres se encargaran de casarla, pero puesto que Joaquín y Ana ya habían muerto por ese

¹⁷³ El texto aparece citado por Pacheco, aunque no recoge de dónde ha tomado el extracto. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 587.

¹⁷⁴ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 63

¹⁷⁵ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, pp. 82-84; S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, p. 569.

¹⁷⁶ Para los doce, *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 63. Para los catorce, *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, pp. 63; “Historia de José el carpintero”, p. 170; “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 85. *Natividad de María*, VII, 1; S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, p. 569; F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 586.

entonces, tomaron la resolución de encargarse ellos mismos de buscarle esposo¹⁷⁷. Las jóvenes se alegraban al alcanzar esta edad y poder formar su propia familia, salvo María, que explicó al Sumo Sacerdote que no iba a casarse porque había sido consagrada de por vida a Dios por sus padres y porque había hecho un voto de castidad perpetua. El consejo de ancianos resolvió que, puesto que no se podían pedir que faltase a su promesa, era Dios el que debía decirles, por medio de una señal, qué hacer. Mientras rezaban, una voz comunicó al sacerdote que se casaría con un descendiente de David, o sólo los de Judá según el Pseudo-Mateo¹⁷⁸, todos los solteros y en edad de esposarse debían acudir al Templo y dejar sus bastones sobre el altar de sacrificios. El de José, hijo de Jacob, de la tribu de Judá¹⁷⁹, floreció y una paloma se apoyó en la flor¹⁸⁰.

Aunque en realidad se trata de una joven que entra en la adolescencia, desde el pasaje de los desposorios la iconografía relativa a María la representa como una mujer adulta, por lo que estas escenas se salen de las limitaciones cronológicas propuestas para este trabajo de investigación.

INFANCIA DE JESÚS¹⁸¹

La biografía de Jesús comienza con la Anunciación y, a la vez, enlaza con la última escena de la adolescencia de María, los desposorios con San José. Este anuncio del nacimiento de Jesús es uno de los pasajes cruciales del cristianismo, pues es el momento en el que, después de siglos de espera por parte del pueblo hebreo, la divinidad se materializa creando un ser con doble naturaleza, es decir, es una consciencia divina dentro de un físico humano y, como tal, tiene todas las carencias de la especie, entre ellas la necesidad de nacer y de morir. El prólogo del evangelio de San Juan lo explica

¹⁷⁷ Suárez se basa en teólogos previos como San Gregorio Niseno, San Juan Damasceno y Orígenes, entre otros. F. SUÁREZ, *Misterios de la vida de Cristo*, vol. I, p. 240.

¹⁷⁸ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 85.

¹⁷⁹ Mt 1, 2 y 16.

¹⁸⁰ Para todo el párrafo, S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, pp. 569-570. Otra versión cuenta que colocaron los bastones, rezaron y se los devolvieron a sus dueños, y al tomarlo José salió una paloma. *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, pp. 63-64.

¹⁸¹ Hemos alterado el orden cronológico a favor del narrativo, es decir, hemos situado la biografía de Jesús antes que la de Juan. La explicación es simple, al finalizar la biografía de María con sus Desposorios, consideramos más acertado continuar con la biografía de Jesús, que comienza con la Anunciación.

con los versos «y el Verbo se hizo carne,/ y habitó con nosotros [...] A Dios nadie lo vio jamás:/ un Dios Unigénito,/ que está en el seno del Padre/ nos lo ha dado a conocer»¹⁸². No obstante su trascendencia, los únicos evangelistas que narran la Anunciación son Mateo y Lucas. El primero de ellos hace una sucinta relación de los hechos que acaecieron, resumiendo el relato desde el anuncio hasta el parto con que María, estando desposada con José, está embarazada a pesar de ser virgen.

Los apócrifos aún incluyen otro pasaje previo a la Anunciación. Mientras la Virgen se encontraba inmersa en la elaboración del velo (un día después de la primera aparición, según el Pseudo-Mateo), fue a llenar un cántaro de agua, y oyó una voz que la bendecía. El *Protoevangelio* cuenta que María volvió a su casa asustada y se puso a tejer y es entonces cuando el ángel se le presenta para anunciarle su embarazo¹⁸³. Para el Pseudo-Mateo, pasaron tres días entre la voz de la fuente y la llegada de San Gabriel, al cual define como «un joven de belleza indescriptible»¹⁸⁴.

El miércoles 6 de abril a la hora tercia¹⁸⁵, estando María en su casa de Nazaret¹⁸⁶ bordando la púrpura de un velo que le habían encargado para el Templo¹⁸⁷, se le apareció el arcángel Gabriel para comunicarle que tendría un hijo, fruto del Espíritu Santo, que sería el Mesías y, que debía llamarlo Jesús. Para demostrarle que ciertamente se trata de un milagro, le informa de que su prima Isabel también está encinta pese a su avanzada edad¹⁸⁸. Entonces, según el *Evangelio armenio de la infancia*, «el Verbo de

¹⁸² Jn 1, 14; 1, 18.

¹⁸³ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XI, pp.64-65.

¹⁸⁴ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” IX, p.87.

¹⁸⁵ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio armenio de la infancia” 11, p.186.

¹⁸⁶ El único que menciona la ubicación es Lucas (Lc 1, 26-27). Mateo omite la referencia de que la ciudad en la que residían José y María, dice sencillamente que Jesús nació en Belén (Mt 2, 1), sin mencionar el censo que los obligó a trasladarse ni que el nacimiento no acaeciera en su hogar, por lo que no tiene motivos para tener que explicar por qué se encuentran en dicha ciudad. La referencia a que Belén sí es su lugar de residencia aparece algo después, cuando, al retornar de Egipto, José resuelve no regresar a Judea, pues allí reina el hijo de Herodes, y se traslada a Nazaret, en Galilea (Mt 2, 21-23). Por lo tanto, según los datos de Mateo, la familia vive en Belén hasta la matanza de los inocentes, después se trasladan un tiempo indeterminado a Egipto y una vez en Israel fijarían su hogar en Nazaret.

¹⁸⁷ Los sacerdotes sortearon la parte del velo que le correspondería a cada una de las vírgenes seleccionadas, y a María le tocó las de más importancia, la púrpura y la escarlata, en *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” X, p.64. El Pseudo-Mateo añade que María residía en casa de José con cinco doncellas, llamadas Susana, Zahel, Séfora, Abigea y Rebeca, y todas reciben el encargo del velo, a María le vuelve a corresponder la púrpura y las demás jóvenes bromearon llamándola “reina de las vírgenes”, entonces hace su aparición un ángel y les dice que lo que les parece broma es una auténtica profecía, en *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” VIII, 5, pp.86-87.

¹⁸⁸ Este es el único episodio que relata Mateo, su siguiente escena es la de la visita de los Magos. Mt 1, 18; Lc 1, 26-38.

Dios penetró en ella [María] por la oreja [...] y en el mismo momento dio comienzo el embarazo de la Virgen»¹⁸⁹ y en ese instante aparecieron ante ella coros de ángeles que le dieron al mismo tiempo gozo y temor¹⁹⁰. María decidió ir a casa de su prima y acompañarla en sus meses finales de gestación¹⁹¹.

José, que había estado ausente desde su boda¹⁹², volvió a su casa cuando María se encontraba en su tercer o en su sexto mes¹⁹³. Al verla «*hirió su rostro y se echó en tierra sobre un saco y lloró amargamente*»¹⁹⁴, creyendo que el embarazo era fruto de una violación. Como en el Pseudo-Mateo la Virgen está acompañada por varias doncellas, éstas dan su palabra de que María no ha estado con ningún hombre, sino que diariamente un ángel acude a hablar con ella y a llevarle su alimento, aunque esta información no hace sino sospechar a José de que un hombre se hubiera presentado ante su mujer fingiendo ser un ángel¹⁹⁵, sin embargo, resuelve ocultarla en vez de delatarla, puesto que la pena para ella era la lapidación¹⁹⁶. Esa noche, un ángel se le presenta en sueños para aclararle el milagro¹⁹⁷.

En este punto, Santiago y Pseudo-Mateo difieren ligeramente en sus narraciones de cómo el pueblo de Israel fue informado de que María estaba encinta. En la primera versión, José recibió durante esos días la visita del escriba Anás, que quería saber por qué no había acudido a una reunión; éste vio a María y corrió a comunicárselo al sacerdote. Mandaron unos emisarios para comprobar que efectivamente estaba embarazada y, tras verificarlo, llevaron al matrimonio al tribunal y los acusaron de haber faltado a la promesa de virginidad de María. Ante las negativas de la pareja, les hicieron la prueba del agua, que consistía en darles de beber y abandonarlos, por separado, en la montaña. Ambos retornaron sanos y con este hecho se corroboró que

¹⁸⁹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio armenio de la infancia” 9, p.186.

¹⁹⁰ Op. cit., 11, p. 186.

¹⁹¹ El episodio de la Visitación hasta el nacimiento del Bautista se encuentran en su biografía, por lo que hemos considerado innecesario repetirlo aquí.

¹⁹² En Cafarnaum según el Pseudo Mateo. *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” IX, p.87.

¹⁹³ Según la Historia de José el carpintero, José acude cuando María está embarazada de tres meses; según Santiago, de seis meses; según el Pseudo Mateo, José está nueve meses fuera. *Evangelios apócrifos*, “Historia de José el carpintero”, V, p. 171; “Protoevangelio de Santiago”, XIII, p. 65; “Evangelio del Pseudo Mateo” X, p.87.

¹⁹⁴ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XV, p.66.

¹⁹⁵ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” X, p.87.

¹⁹⁶ Dt 22 23-24.

¹⁹⁷ Mt 1, 19-24. *Evangelios apócrifos*, “Historia de José el carpintero”, VI, p. 171; “Protoevangelio de Santiago”, XIV, p. 66; “Evangelio del Pseudo Mateo” XI, p.88.

estaban libres de pecado¹⁹⁸. En la versión del Pseudo-Mateo se elimina la visita de Anás, simplemente se extiende el rumor del embarazo y los llevan ante los sacerdotes y el pontífice, donde son acusados. De nuevo la solución es la prueba del agua, aunque se diferencia de la anterior. En este caso, se debe beber en el Templo y dar siete vueltas en torno al altar, si hay pecado aparecerá un estigma en el rostro. Primero la efectúa José, y al salir sin mácula solicitan a María el nombre del padre de su futuro vástago, a lo que ella responde declarando su inocencia y haciendo la prueba, de la que sale victoriosa. Como ve que el pueblo sigue dudando, ella jura que sigue fiel a su voto de virginidad. Es entonces cuando la creen, la abrazan y la conducen a su casa¹⁹⁹.

Un domingo²⁰⁰, del año 309 de la era de Alejandro²⁰¹, bajo el imperio de Augusto y siendo el primero producido mientras Siria era gobernada por Quirino, se publicó un edicto romano en el que se pedía el empadronamiento en la ciudad de origen de todos los habitantes²⁰², o tan sólo del cabeza de familia, según la Leyenda Dorada, donde se añade que había que dar al gobernador un denario de plata como tributo y testimonio de la condición de súbdito de Roma²⁰³. José, como descendiente de David, debía acudir a Belén²⁰⁴, y puesto que el parto es inminente, prefiere tenerla cerca en vez de dejarla en casa en manos extrañas²⁰⁵. Así, el matrimonio se dirige a Belén, con María montada en un asno²⁰⁶ dirigido por el ronzal por uno de los hijos de José²⁰⁷ o por un ángel²⁰⁸.

A poca distancia de Belén, la Virgen pide que la ayuden a bajar del animal porque ha llegado la hora del parto. Según Santiago, el momento es anterior a la llegada a la ciudad y, según la *Historia de José el carpintero*, el alumbramiento sucede poco después de abandonar Belén tras censarse, incluyendo el detalle de que San José había

¹⁹⁸ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XV, p.67.

¹⁹⁹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XI, p.88-90.

²⁰⁰ S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 53.

²⁰¹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio árabe de la infancia”, II, p. 139.

²⁰² Lc 2, 1-5

²⁰³ S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 53.

²⁰⁴ Este tema apenas tuvo su referente iconográfico. Quizás la versión más famosa es la tabla de Pieter Brueghel el Viejo, denominada *El censo de Belén*, pintada al óleo en 1566 y conservada en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas.

²⁰⁵ S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 53.

²⁰⁶ Hembra según el Protoevangelio de Santiago. Ver *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XVII, p.68.

²⁰⁷ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XVII, p.67.

²⁰⁸ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XII, p.90.

inscrito también a Jesús, puesto que el embarazo se encontraba tan avanzado²⁰⁹; el *Evangelio árabe de la infancia* no precisa si ocurre antes o después de visitar Belén aunque sí que es durante el atardecer, y es María la que, al ver una cueva, pide cobijarse dentro para dar a luz²¹⁰. Según el Pseudo-Mateo es un ángel el que indica que María debe descabalgarse y entrar en una gruta en la que nunca ha penetrado el sol pero que, al entrar la Virgen, se iluminó como si fuera mediodía²¹¹. El *Liber de infantia Salvatoris* indica que José se adelantó a Belén en busca de refugio, dejando a María con su hijo Simeón, porque ésta caminaba muy despacio²¹². En todos los casos el único lugar que encuentran para resguardarla es una cueva, que según la *Historia de José el carpintero* estaba situada junto a la tumba de Raquel, la esposa de Jacob²¹³. En la *Leyenda Dorada*, se trata de un cobertizo público entre dos casas, a las afueras, un lugar donde acudían los vecinos a divertirse los días de fiesta y a merendar y charlar los de mal tiempo²¹⁴. Según el Pseudo-Mateo, al tercer día del nacimiento de Jesús la Sagrada Familia sustituyó la cueva por un establo en el que se encontraban un buey y un asno y los animales, al ver a Jesús, lo adoraron para que se cumpliera la profecía de Isaías (1,3)²¹⁵; a los tres días de estar en el establo, efectúan un nuevo traslado, esta vez a la ciudad de Belén²¹⁶. Para Vorágine, los animales eran el asno en el que había viajado María y un buey que llevaban para venderlo y poder pagar así los gastos del viaje y del tributo²¹⁷.

José ató al pesebre a los animales, fijó una vela encendida en la pared²¹⁸ y la dejó allí, sola o con su hijo, mientras él fue en busca de una comadrona que la asista. Entonces María «se descalzó, se quitó el manto blanco con que estaba cubierta y el velo que en la cabeza llevaba, y los puso a su lado, quedándose solamente con la túnica puesta y los cabellos tendidos por la espalda, hermosos como el oro. Sacó en seguida dos paños de lino y otros dos de lana muy limpios y finos, que consigo llevaba para envolver al Niño que había de nacer, y sacó otros dos pañitos del lienzo para cubrirle y abrigarle la cabeza al mismo Niño, y todos los puso a su lado para valerse de ellos a su debido

²⁰⁹ *Evangelios apócrifos*, “Historia de José el carpintero”, VII, pp. 171-172.

²¹⁰ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio árabe de la infancia”, II, p. 139.

²¹¹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XII, p.90.

²¹² *Evangelios apócrifos*, “Liber de infantia Salvatoris” 62, p.110.

²¹³ *Evangelios apócrifos*, “Historia de José el carpintero”, VI, p. 172.

²¹⁴ S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 53.

²¹⁵ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XIV, p.92.

²¹⁶ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XV, p.92.

²¹⁷ S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 56.

²¹⁸ Revelaciones de Santa Brígida, p. 449.

tiempo. Hallábase todo preparado de este modo, cuando se arrodilló con gran reverencia la Virgen y se puso a orar con la espalda vuelta hacia el pesebre y la cara levantada al cielo hacia el oriente. [...] y en un abrir y cerrar los ojos dio a luz a su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz. Al punto vi a aquel glorioso Niño que estaba en la tierra, desnudo y muy resplandeciente, cuyas carnes estaban limpiísimas y sin la menor suciedad e inmundicia. Oí también entonces los cánticos de los ángeles de admirable suavidad y de gran dulzura»²¹⁹

La historia de las parteras también tiene variantes, si bien es siempre Salomé la incrédula. En el *Liber de infantia salvatoris* José está mandando a Simeón a que vaya en busca de ayuda mientras él permanece con María, cuando aparece una muchacha con un taburete de comadrona enviada por su maestra Zaquel, que llega detrás, pues un joven les ha avisado. La mujer asiste a María durante horas y luego relata a Simeón el milagroso parto virginal e indoloro en el que Jesús nació siendo una gran fuente de luz que, poco a poco, se materializó en la forma de un niño, sin manchas de sangre ni el peso propio de un bebé²²⁰. En el *Evangelio árabe de la infancia*, la matrona es una anciana aquejada de parálisis; al entrar en la gruta la encuentran iluminada y el niño está mamando en brazos de su madre. Tras una breve conversación, María le dice que toque al bebé para curarse de su mal²²¹.

El texto de Santiago cuenta que San José se encontró con una partera que le interrogó acerca de la mujer que se encontraba dando a luz y, puesto que dudó de la concepción divina, José le dijo que lo acompañara a la cueva. A la entrada había una nube y, al retirarse, dejó ver un fuerte resplandor que emanaba del interior, poco a poco se fue reduciendo la intensidad hasta que pudieron contemplar al recién nacido, que estaba mamando. La mujer salió de la gruta asombrada por el milagro, y encontró cerca a otra mujer llamada Salomé. Al contarle que una virgen acababa de parir sin perder su condición, Salomé no la creyó y quiso examinarla ella misma. Al comprobarlo, su mano se carbonizó, suplicó de rodillas a Dios que la perdonara y se le apareció un ángel que le

²¹⁹ Revelaciones de Santa Brígida, pp. 449-450.

²²⁰ *Evangelios apócrifos*, “Liber de infantia Salvatoris” 67-76, pp.111-114.

²²¹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio árabe de la infancia” II-III, pp.139-140.

indicó que cogiera al bebé en brazos para sanarse, pero que no contara estos milagros hasta que la nueva familia no se encontrara en Jerusalén²²². La versión del Pseudo-Mateo informa que las dos parteras, Salomé y Zelomí, se encontraban juntas, y ambas penetraron a la vez en la cueva. Zelomí pidió permiso a María para examinarla y, tras hacerlo, gritó asombrada por el milagro. La otra dijo que no lo creería hasta comprobarlo por sí misma y en cuanto tocó a María su mano se secó. Se puso a llorar y a suplicar perdón, apareció un ángel y le dijo que sanaría si adoraba y tocaba al recién nacido. Tras recuperar su mano, Salomé salió de la cueva y se puso a pregonar lo que había sucedido²²³. Según el *Evangelio armenio de la infancia*, tras el alumbramiento San José se postró a adorar al recién nacido junto a Eva, la esposa de Adán. Ella misma vio salir de la cueva una nubecilla y elevarse hacia el cielo, mientras una luz centelleante se posaba ante el pesebre. Entonces, el niño mamó y al concluir Eva entró en la gruta, lo cogió en brazos y lo abrazó y bendijo, lo envolvió en pañales y salió al exterior, donde se topó con Salomé y la informó del nacimiento²²⁴.

Santa Brígida de Suecia da una versión más minuciosa de cómo se cubrió al recién nacido: «*Entonces llorando el Niño y trémulo con el frío y con la dureza del pavimento donde estaba, se revolvía un poco y extendía los bracitos, procurando encontrar el refrigerio y apoyo de la Madre, la cual en seguida lo tomo en sus manos y lo estrechó contra su pecho, y con su mejilla y pecho lo calentaba con suma y tierna compasión; y sentándose en el suelo puso al Hijo en su regazo, y comenzó a envolverlo cuidadosamente, primero en los paños de lino, y después en los de lana, y sujetando el cuerpecito, piernas y brazos con la faja, que por cuatro partes estaba cosida en el paño de lana que quedaba encima. Puso después en la cabeza del Niño y los dejó atados aquellos dos pañitos de lino que para esto llevaba*»²²⁵

Cerca del lugar de nacimiento de Jesús²²⁶ se encontraban unos pastores. Un ángel se les apareció envuelto en un rompimiento de gloria y acompañado por un «*ejército celestial*» y les anunció que el Mesías había nacido y el lugar para localizarlo. El suceso

²²² *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XIX-XX, pp.69-70.

²²³ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XIII, p.91. La versión de la Leyenda Dorada es similar, aunque Zelomí se llama Zebel. S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 54.

²²⁴ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio armenio de la infancia” IX, 1, p.187.

²²⁵ Revelaciones de Santa Brígida, p. 450.

²²⁶ Lucas no precisa que fuera un portal, tan sólo que había un pesebre. Lc 2, 7.

ocurrió durante la noche, pues velaban al raso los rebaños. Éstos acudieron al encuentro del recién nacido y después pregonaron la noticia²²⁷.

Como era preceptivo²²⁸, a los ocho días Jesús fue circuncidado y fue éste el momento en el que se le impuso el nombre que San Gabriel había compartido con José y María²²⁹; en el Nuevo Testamento no se precisa dónde acaeció la escena. Lucas sí concreta que, transcurridos cuarenta días del nacimiento²³⁰, la Virgen fue purificada en el Templo, por lo que la familia se habría trasladado a Jerusalén. Ofrecieron dos tórtolas o dos pichones²³¹, pues no podían costear un cordero²³². Igualmente, éste fue el momento de la presentación del niño. Allí se encontraba Simeón, un hombre que Lucas define como «*justo y piadoso [...] y el Espíritu Santo estaba en él*»; había tenido la revelación de que conocería al Mesías y cuando vio al bebé lo reconoció y adoró. Para el Pseudo-Mateo, Simeón contaba con ciento doce años en ese momento²³³. Igualmente en el Templo estaba la anciana profetisa Ana²³⁴, que también rezó en agradecimiento a Dios y contó lo sucedido a las personas que veía²³⁵. Tras realizar todas las ceremonias y actos establecidos por la Ley regresaron a Nazaret²³⁶.

El día del Nacimiento, una estrella tomó la apariencia de un hermoso niño con una resplandeciente cruz sobre su cabeza, que habló a unos magos de oriente, diciéndole «*Id a Judea, allí hallaréis un niño recién nacido*»²³⁷. Les guía hasta Jerusalén, y allí se presentan ante Herodes para que les indique dónde está el “rey de los judíos” de la profecía²³⁸, y éste, alertado, les pide que a cuando al regresar vuelvan a pasar por la ciudad le precisen dónde se encuentra ese recién nacido. En el *Evangelio armenio de la infancia* le explican que Dios le dio a Set, hijo de Adán, una carta escrita y sellada de su mano, en la que le vaticinaba la llegada del Mesías, y que su pueblo la había guardado

²²⁷ Lc 2, 8-20; S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 56.

²²⁸ Gn 17, 10-12; Lv 12, 3.

²²⁹ Lc 2, 21.

²³⁰ Lv 12, 4.

²³¹ Lc 2, 24. En la versión del Pseudo-Mateo la ofrenda consta de dos tórtolas y dos palominos. *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XV, p.92.

²³² Lv 12, 8.

²³³ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XV, p.92.

²³⁴ Tanto Lucas como el Pseudo Mateo informan que estuvo casada siete años y llevaba viuda ochenta y cuatro. *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XV, p.93.

²³⁵ Todo el pasaje de Simeón y Ana se encuentran en Lc 2, 25-38.

²³⁶ Lc 2, 39-40.

²³⁷ S. de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, p. 55. Atribuye el texto a San Juan Crisóstomo.

²³⁸ Miqueas 5, 1.

hasta ese momento; fue uno de los presentes que entregaron al recién nacido²³⁹. El *Evangelio árabe de la infancia* especifica que los magos habían seguido la predicación de Zaradust²⁴⁰.

La estrella volvió a aparecer y los guía hasta «*el lugar donde estaba el niño*»²⁴¹, regocijados «*entraron en la casa*»²⁴². Las versiones del Pseudo-Mateo y de Santiago son muy similares. El primero dice que sobre la gruta se posó una estrella de una magnitud nunca vista, que centelleaba durante las horas de sol, y que los profetas identificaron como signo del nacimiento del Mesías²⁴³; el segundo especifica que llegaron cuando José se disponía a salir hacia Judea²⁴⁴. Conversan con él a la puerta de la cueva y le informan de por qué han venido y de su parada con Herodes, que les ha dado su diadema con mitra blanca y un anillo con un sello engarzado para que se lo regalasen a Jesús. Tras el relato, San José los deja entrar a adorar al niño, pero manda a su hijo Simeón a que los vigile mientras, y éste le va contándole cómo besan al recién nacido y los regalos que le hacen, a lo que José responde con una frase bastante peculiar, «*Muy bien han hecho estos señores en no besar al niño en balde; lo contrario e aquellos nuestros pastores que vinieron aquí con las manos vacías*»²⁴⁵. El *Evangelio árabe de la infancia* incluye una escena más: tras entregar los regalos al niño, María les dio a los magos, como presente, un pañal. Entonces se les apareció un ángel con forma de estrella y los guio de regreso a sus reinos. Al llegar hicieron una fiesta y echaron el pañal sobre un pira ardiendo; el pañal se consumió pero al apagarse el fuego volvieron a encontrarlo intacto, lo adoraron poniéndoselo sobre sus cabezas y lo guardaron entre sus tesoros²⁴⁶.

A pesar de que el Pseudo-Mateo mencione a tres magos, el texto no especifica que no pudiera haber otros. Sí lo cita el *Evangelio armenio de la infancia*, que aclara que son tres hermanos magos: Melkon, rey de los persas; Baltasar, rey de los indios; y Gaspar,

²³⁹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio armenio de la infancia” X, pp.188-189.

²⁴⁰ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio árabe de la infancia” VII, p.141.

²⁴¹ Mt 2, 9. Como en Mateo se ha omitido el censo que los obliga a trasladarse, no hay ningún motivo para que en esta versión que Jesús no nazca en su casa. Por otra parte, después de la Circuncisión, María puede salir del hogar y volver a su hogar.

²⁴² Mt 2, 11. Ver nota anterior.

²⁴³ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XIII, p.92.

²⁴⁴ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XXI, pp.70-71.

²⁴⁵ *Evangelios apócrifos*, “Liber de infantia Salvatoris” 89-96, pp.114-117.

²⁴⁶ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio árabe de la infancia” VII-VIII, pp.141-142.

rey del país de los árabes²⁴⁷. El *Liber de infantia Salvatoris* describe a los magos como hombres vestidos con amplios ropajes oscuros, portan birretes en sus cabezas y sarabaras ceñidas a las piernas. No se precisa la edad de Jesús cuando recibió esta visita, tan sólo debemos suponer que no ha cumplido los dos años porque es la edad máxima que indica Herodes para la matanza de los inocentes, dato que extrae «según el tiempo del que se había informado de los magos»²⁴⁸, que es la fecha que recoge el Pseudo-Mateo²⁴⁹. En el *Evangelio armenio de la infancia*, tras la Anunciación un ángel acude a Persia a informar a «los reyes magos» de que va a nacer el Mesías, y ellos se ponen en camino guiados por una estrella; tardan nueve meses, llegando justo el día del parto²⁵⁰.

Puesto que un ángel los avisó en sueños para que no visitaran a Herodes, éste enfureció y mandó encontrar y ajusticiar a los magos²⁵¹, puesto que lograron escapar, decidió asesinar a todos los niños «de Belén y de todo su territorio»²⁵² de hasta dos años de edad²⁵³. Sin embargo, José había sido informado en sueños de la inminente matanza por un ángel que le había indicado que debía esconder a su familia en Egipto, y habían huido de noche²⁵⁴.

Dos de los apócrifos, el *Evangelio* del Pseudo-Mateo y el *Evangelio árabe de la infancia*, dinamizaron el recorrido de la Sagrada Familia hasta Egipto y su estancia allí con una cantidad ingente de aventuras milagrosas, algunas especialmente rocambolescas y, a veces, forzadas para que puedan ser vinculadas con alguna profecía del Antiguo Testamento. Aunque la mayoría de estas escenas no se representaron de manera literal, sí se tomaron algunos detalles iconográficos que fueron introducidos en las imágenes de la *Huida a Egipto*, especialmente la escultura rota y la palmera que se inclina, así como la presencia de otras personas junto a la Sagrada Familia, que se fundamenta en estos textos. El tiempo que permanecieron en Egipto varía según las fuentes. Para la *Historia de José el carpintero* fue un año²⁵⁵, el Pseudo-Mateo dice tan sólo «poco después [de

²⁴⁷ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio armenio de la infancia” V,10, p.188.

²⁴⁸ Mt 2, 16.

²⁴⁹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XVI, pp.93.

²⁵⁰ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio armenio de la infancia” V,10, p.187.

²⁵¹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo” XVII, p.94.

²⁵² Mt 2, 16.

²⁵³ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XXII, p.71.

²⁵⁴ Mt 2, 13-14.

²⁵⁵ *Evangelios apócrifos*. “Historia de José el carpintero”, VIII, p. 172

llegar a Sotinen]» y que Jesús estaba ya en Galilea recién cumplidos los tres años²⁵⁶, mientras que el Evangelio árabe precisa que, una vez en Menfis y tras hacer una visita al faraón, se establecieron allí durante tres años²⁵⁷. Tampoco se precisa cuánto tardaron en realizar el trayecto, aunque el Pseudo-Mateo relata un milagro según el cual Jesús acortó el recorrido de un mes a un día²⁵⁸. Por otra parte, los apócrifos no llegan a un consenso sobre quiénes los acompañaron durante el viaje. Según el Pseudo-Mateo, fueron tres muchachos y una muchacha²⁵⁹ y la *Historia de José el carpintero* menciona tan sólo a la partera Salomé²⁶⁰.

El suceso que adquirió más difusión de todos los acaecidos durante la huida fue el de los ídolos paganos que se desploman ante la presencia de Jesús. Esta historia aparece en los dos apócrifos con algunas diferencias. El Pseudo-Mateo relata que, al llegar a Egipto, buscan cobijo en un templo, llamado Capitolio, en la ciudad de Sotinen, en los confines de Hermópolis, y al entrar las trescientos sesenta y cinco estatuas de dioses se cayeron al suelo y se hicieron añicos. El gobernador, Afrodisio, acudió con su ejército, pero en vez de vengar el destrozo de sus divinidades, comenzó a adorar a Jesús y toda la población cambió su fe²⁶¹. La versión del *Evangelio árabe* cuenta que, al llegar a un asilo dedicado a un ídolo, el suelo tembló y fue la propia escultura la que explicó, antes de desplomarse, que el terremoto se había debido a que había llegado «*un dios disfrazado que es el Dios verdadero*». El hijo del sacerdote, que estaba poseído, se puso en la cabeza un pañal de Jesús que estaba tendido, y los demonios le brotaron por la boca y huyeron en forma de serpientes y cuervos²⁶². Entonces «*y se alejaron de allí con dirección a la ciudad de los ídolos, la cual a su llegada se convirtió en colinas de arena*»²⁶³.

No fue el hijo del sacerdote el único endemoniado al que liberaron María y Jesús, sino que el tema de sanar tanto a los poseídos como a los enfermos, especialmente los leprosos, aparece de manera repetitiva, y a cambio la Sagrada Familia es cobijada

²⁵⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXV-XXVI, p. 98

²⁵⁷ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXV, pp. 150-151.

²⁵⁸ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXII, p. 96.

²⁵⁹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XVIII, p. 94.

²⁶⁰ *Evangelios apócrifos*. “Historia de José el carpintero”, VIII, p. 172.

²⁶¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXII-XXIV, pp. 96-97.

²⁶² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, X-XI, pp. 143-144.

²⁶³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXIII, p. 150.

durante alguna noche o recibe un banquete. Así, según el *Evangelio árabe*, liberó de los espíritus a una mujer que había sido poseída por Satanás una noche cuando salió a por agua. Se apostaba desnuda en las encrucijadas de los caminos y en los sepulcros y lanzaba piedras a los viandantes o a los familiares de los difuntos. Al cruzarse con María, Satanás abandonó su cuerpo en forma de joven²⁶⁴. Otra mujer fue poseída mientras lavaba una noche en el río y, al caer el sol, el diablo la torturaba. Al ver a la Virgen con el Niño, le pidió cogerlo en brazos y al instante sanó²⁶⁵. Como regalo lavó a Jesús con agua perfumada, envió parte del líquido a una muchacha leprosa, la cual, al rociársela, recuperó la salud al instante y se incorporó al cortejo que acompañaba a la Sagrada Familia. También sanó un niño con lepra que había sido repudiado por su padre al ser lavado con el agua donde Jesús se había bañado²⁶⁶. Igualmente, por acunar a Jesús en su pecho, una novia que había quedado muda por capricho del demonio recuperó su voz²⁶⁷ y, por darles cobijo durante una noche, un hombre recién casado «*a quien malas artes tenían apartado de su esposa*» se liberó de su maleficio²⁶⁸. Una de las historias más curiosas es la del hombre transformado en mulo, que vuelve a su aspecto humano cuando María coloca a su hijo sobre el lomo del animal, y que concluye con el matrimonio entre este joven y la muchacha que los acompañaba tras haber sido curada de la lepra²⁶⁹.

Otra tipología de milagros son los que se relacionan con los ladrones que asaltan los caminos. Uno de ellos sucedió cuando la Sagrada Familia se aproximó a un lugar donde unos bandidos habían amordazado a unos viajeros; emanó un gran estruendo que hizo huir a los forajidos sin su botín, pues parecía que se acercaba un ejército y, sin embargo, los que aparecieron fueron José y María²⁷⁰. El tema de los bandidos reaparece en otro pasaje, en esta ocasión es de noche y hay dos haciendo la vigilia, Tito y Dúmaco. El primero le ofrece al otro cuarenta dracmas y su faja a cambio de que no moleste a los

²⁶⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XIV, pp. 144-145.

²⁶⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XVI, p. 145.

²⁶⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XVIII, pp. 146-147.

²⁶⁷ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XV, p. 145.

²⁶⁸ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XIX, p. 147.

²⁶⁹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XX-XXII, pp. 148-150.

²⁷⁰ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XIII, p. 144.

viajeros, la Virgen lo bendice por su gesto y Jesús profetiza que serán el buen y el mal ladrón que crucificarán junto a él²⁷¹.

La presencia de los animales salvajes, que reaccionan de manera antinatural mostrándose mansos, adorando al Niño, guiándolos y acompañándolos un trecho del camino, son un elemento recurrente. Así, el Pseudo-Mateo menciona a leones, leopardos, lobos y otras fieras²⁷², y cuenta que, poco después de emprender el viaje, se resguardaron a descansar en una gruta que estaba infectada de dragones. Jesús, que a la sazón contaba con unos dos años (puesto que para el escritor los magos llegan cuando el niño tiene esta edad), se plantó en pie frente a los monstruos y estos reaccionaron adorándolo. Jesús les ordenó que no hicieran daño a ningún hombre, y posteriormente se marcharon²⁷³. Incluso la vegetación y el agua reaccionan ante la presencia de Jesús, como la palmera que se inclinó cuando él se lo ordenó para que María pudiera coger sus dátiles y, para saciar la sed de la comitiva, manó agua de sus raíces²⁷⁴, o la fuente que brotó de un sicómoro en Matarieh, en el cual María lavó la túnica de su hijo y del sudor esparcido surgió un bálsamo²⁷⁵.

Fallecido Herodes, un ángel se aparece a José mientras duerme y le indica que regrese aunque, en esta ocasión, parece que el viaje transcurre sin sobresaltos. De nuevo no hay un consenso de qué edad tenía Jesús cuando abandonan Egipto. Interián de Ayala localiza el regreso de Egipto de la Sagrada Familia a los cuatro años de la marcha, poco antes de que Jesús cumpliera los cinco años²⁷⁶. Al llegar a Israel San José teme volver a Judea, pues reina Arquelao, hijo de Herodes, y nuevamente en sueños se le informa que se dirija a Galilea, donde se establece en Nazaret²⁷⁷.

Las únicas menciones bíblicas a los años de Jesús que transcurren entre el regreso de Egipto y su bautismo, aparte del fugaz suceso de la pascua hebrea ocurrido cuando Jesús tenía doce años, son dos versículos de Lucas, y en ellos tan sólo dice que «*el niño*

²⁷¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXIII, p. 150.

²⁷² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XIX, pp. 94-95.

²⁷³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XVIII, p. 94.

²⁷⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XX, pp. 95-96.

²⁷⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXIV, p. 150.

²⁷⁶ J. Interián, 1782, libro III, pp.270-271.

²⁷⁷ En estas líneas Mateo diverge del texto de Lucas, que ya en la Anunciación precisa que José y María ya residían en Nazaret.

crecía y se fortalecía lleno de sabiduría y la gracia de Dios estaba con él»²⁷⁸ y que «*crecía en sabiduría, en edad y en gracia delante de Dios y de los hombres*»²⁷⁹. Son los apócrifos los encargados de enriquecer estos años con un sinfín de anécdotas protagonizadas por el Niño en las que realiza milagros de forma constante. No obstante, en vez de ser escenas que anuncien el mensaje de amor del Cristo adulto, se suceden una serie de relatos inusitadamente oscuros, en los que Jesús encoleriza y mata con frecuencia, tanto a niños como a maestros. En algunas ocasiones están encadenados unos con otros, aunque no siempre sucede así. Hasta su propia familia lo teme, tal y como cuenta el Pseudo-Mateo: nadie en su casa se sentaba a la mesa o comenzaba a comer hasta que Jesús lo hacía, pues lo veneraban y respetaban y «*nadie se atrevía*»²⁸⁰, y José reconoce ante María que no se osa contrariarlo²⁸¹. El Niño se indigna con facilidad incluso con su madre cuando le pregunta qué profesión quiere aprender²⁸².

Puesto que en estos episodios aparece un Jesús que poco tiene que ver con el mensaje que transmiten los evangelios, prácticamente no tuvieron trascendencia iconográfica; aun así, hemos considerado interesante incorporar en el presente trabajo un recorrido por estas narraciones. Hay varias categorías de los sucesos que ocurren desde la vuelta a Israel, aunque hay ciertos pasajes que no pertenecen a ninguno de estos grupos. Por un lado, están los que sanan a los enfermos, también los que libran de los demonios a los poseídos, el Niño ayudando a su padre en el taller y, los más macabros, los relacionados con los juegos de Jesús, y los vinculados a los maestros.

En el grupo de sanaciones y resurrecciones, el *Evangelio árabe* cuenta que van a Belén y, extrañamente, se alojan en una caverna²⁸³. La ciudad se encontraba sumida en una peste especialmente salvaje con los niños, pues les atacaba los ojos y después los mataba. En general son las madres de algunos de estos pequeños las que tienen un papel activo, pues recurren a la Virgen para que los cure milagrosamente, si bien no se cuenta en ningún momento el motivo por el cual acuden a María, que no sería más que una muchacha recién llegada. La madre de una de estas criaturas agonizantes pidió ayuda a

²⁷⁸ Lc 2, 40.

²⁷⁹ Lc 2, 52.

²⁸⁰ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XLII, p. 108.

²⁸¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVI, p. 98.

²⁸² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio armenio de la infancia”, XXV, 7, p. 190

²⁸³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXII, p. 154.

la Virgen, y ella le dio el agua con la que acababa de lavar a Jesús para que hiciera lo mismo con su vástago, y así se curó²⁸⁴. Compartió el agua con otra mujer cuyo hijo se encontraba en el mismo estado y sanó²⁸⁵. Otra mujer, llamada María, regaló un velo a la Virgen a cambio de uno de los pañales de Jesús, que transformó en una túnica con la que cubrió a su hijo enfermo, Cleofás, y sanó. Esta señora estaba casada con un hombre que tenía una segunda esposa, también con un niño enfermo, que murió al día siguiente de curarse Cleofás. Celosa, metió al niño en el horno del pan, pero milagrosamente el horno se enfrió y María pudo sacarlo sin quemaduras. La otra esposa lo tiró a un pozo, pero en vez de ahogarse se quedó sentado sobre la superficie del agua y pudieron sacarlo. La Virgen tranquilizó a la madre diciéndole que Dios la vengaría, y así, a la otra mujer se le enredó el pie en la cuerda al sacar agua y cayó en el pozo, muriendo poco después de sus heridas²⁸⁶. Otro niño, el futuro apóstol Bartolomé, se encontraba en sus últimos instantes de vida, poco después de que su hermano gemelo hubiera fallecido. Con la aprobación de la Virgen, su madre lo colocó en la cuna de Jesús y lo cubrió con sus vestidos y el niño recuperó su vigor²⁸⁷. Una leprosa que observaba la escena pidió ayuda y María le dio agua del baño de Jesús²⁸⁸. Una vez curada, permaneció con la Sagrada Familia tres días y se fue a otra ciudad, donde conoció a un hombre rico y recién casado que había repudiado a su esposa al haber visto una mota de lepra en sus cejas. Al contarle cómo había sanado milagrosamente, la joven enferma fue a Belén con una comitiva con regalos para María, y ésta le dio de nuevo agua del baño de su hijo.

José tiene un papel activo en uno de los milagros relacionados con curaciones, en este caso un hombre de Cafarnaúm, también llamado José, que acababa de fallecer de una enfermedad. Jesús le pidió que se quitara el pañuelo de la cabeza, lo colocara sobre la cara del difunto y dijera «*que Cristo te salve*». Así hizo y el hombre resucitó²⁸⁹.

No siempre interviene alguno de sus padres a la hora de sanar o resucitar, sino que en ocasiones es directamente Jesús, sin intermediarios, el que realiza el milagro. Así sucede en el pasaje en el que fallece un bebé de su vecindad y, al oír los gritos y

²⁸⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXVII, p. 151.

²⁸⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXVIII, pp. 151-152.

²⁸⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXIX, p. 152-153.

²⁸⁷ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXX, p. 153.

²⁸⁸ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXI, p. 154.

²⁸⁹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XL, p. 107.

sollozos de la madre, acude y le dice al niño que no se muera, y el pequeño resucita y le sonríe²⁹⁰. En otra ocasión, resucitó cogiendo de la mano a un hombre que se había caído mientras construía una casa²⁹¹. También curó a un joven que, estando partiendo leña, se dio un hachazo en la planta del pie²⁹². Otro caso de curación de un mal puntual es la del primogénito de José. El Pseudo-Mateo menciona a seis hermanastros de Jesús: Santiago, José, Judas, Simeón y dos muchachas²⁹³. Estando en Belén, José pidió al mayor de sus vástagos que recogiera coles del huerto o a atar haces de leña, y Jesús lo acompañó. De pronto apareció una víbora y picó en la mano a Santiago, Jesús sopló sobre la herida y, al instante, el muchacho sanó y la serpiente murió²⁹⁴.

En otra ocasión, jugaba a que era rey con unos niños; los muchachos pusieron sus vestidos sobre el suelo para que se sentara encima, le colocaron una guirnalda en el pelo y «*formaron a ambos lados de Él como chambelanes en presencia de su rey*», obligando a todo el que pasaba que le rindiera vasallaje²⁹⁵. Entonces aparecieron unos hombres que llevaban a un niño agonizante, pues le había picado una serpiente al intentar coger huevos de perdiz de un nido. Jesús hizo volver al cortejo al lugar donde se encontraba el animal, lo llamó y le exigió que chupara todo el veneno que había introducido en el muchacho, y así hizo, después la maldijo y reventó. El niño, ya sano, comenzó a llorar y Jesús le dijo que se calmara, ya que un día sería discípulo suyo, Simón Cananeo²⁹⁶.

En lo relativo a los endemoniados, el *Evangelio árabe* habla de dos casos. El primero de ellos es una muchacha a la cual por la noche Satanás se le aparecía en forma de dragón que le absorbía la sangre y que sanó gracias al agua del baño de Jesús, recibiendo además una de sus fajas para mostrársela al demonio cuando volviera a aparecer²⁹⁷. El segundo es Judas Iscariote, que estaba poseído y mordía a la gente o a sí mismo. Al oír hablar de los milagros de Jesús, la madre lo llevó ante su presencia, pero Judas fue

²⁹⁰ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, XVII, p. 132.

²⁹¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, XVIII, p. 132.

²⁹² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, X, p. 129.

²⁹³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XLII, p. 108.

²⁹⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XLI, p. 107; “Evangelio del Pseudo Tomás”, XVI, pp. 131-132; “Evangelio árabe de la infancia”, XLIII, p. 160.

²⁹⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XLI, p. 159.

²⁹⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XLII, p. 160.

²⁹⁷ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXIII, pp. 155-156.

poseído en ese momento e intentó morderle, haciéndole daño en el costado, premonizando el futuro martirio²⁹⁸.

En los capítulos dedicados a Jesús en el taller, más que la imagen premonitoria del niño construyendo una cruz, nos encontramos con pequeños milagros consistentes en cambiar las proporciones de algún madero²⁹⁹. La producción de José se basaba en la realización de «yugos de bueyes, arados, instrumentos para revolver la tierra, juntamente con otros aperos de labranza, y camas de madera» y «puertas, ordeñaderos, catres y arcas»³⁰⁰.

El *Evangelio árabe* nos cuenta que José solía llevar consigo al niño cuando salía de la ciudad a hacer encargos. En una ocasión, el rey de Jerusalén le solicitó que le realizara un trono. Para ello, se quedó dos años en el palacio y, al trasladar su obra al sitio que le correspondía, se percató que se había equivocado en las medidas, le faltaban dos palmos. La solución que propuso Jesús fue sencilla: cada uno tiró de un extremo del sitial, y éste alcanzó las proporciones que necesitaba³⁰¹. La misma anécdota aparece en el Pseudo-Mateo, aunque en una versión más humilde: el trono no es sino una cama de seis codos, cuyos travesaños habían sido cortados con medidas diferentes por el ayudante de José. Jesús tiró del extremo más corto y los igualó³⁰². En el Pseudo-Tomás, no se precisa qué es el mueble en cuestión aunque sí que había sido encargado por un hombre rico³⁰³.

A pesar de la desbordante imaginación de algunas de las historias que relatan los evangelios apócrifos de la infancia, la parte más extraña es la que se refiere a la relación de Jesús con otros niños y con sus maestros. En estos capítulos, aparece como un ser caprichoso, irritable y arbitrario que abusa de su poder para vengarse de quien lo contraría; incluso José teme su reacción ante el reproche y envía a María a hacerlo entrar en razón y resucitar a los que ha dado muerte³⁰⁴.

²⁹⁸ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXV, pp. 156-157.

²⁹⁹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXVIII, p. 158.

³⁰⁰ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXVII, p. 105; “Evangelio árabe de la infancia”, XXXVIII, p. 158.

³⁰¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXIX, p. 158.

³⁰² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXVII, p. 105.

³⁰³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, XIII, p. 130.

³⁰⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVI, p. 98.

Con tres años, estando jugando a la orilla del Jordán, Jesús fabricó siete balsas de barro y unos canales para que entrase agua del río. Un niño cerró la entrada del agua y Jesús lo condenó a morir, cayendo inerte a instante. Los padres y la gente que escuchó lo ocurrido acudieron con quejas a José y María, y ella intentó convencer a su hijo, que finalmente cedió y le devolvió a la vida «*golpeando ligeramente con el pie derecho las nalgas del difunto*»³⁰⁵. Otro niño, hijo del sacerdote Anás, rompió a golpes de bastón las balsas y de nuevo, ante las palabras de Jesús «*¡Oh, germen pésimo de iniquidad, hijo de muerte, oficina de Satanás El fruto de tu posteridad será inerte; tus raíces, sin frescura; tus ramas secas, desprovistas de fruto*», se quedó seco y murió. José tomó a su hijo y se lo llevó a casa³⁰⁶. En la versión del Pseudo-Tomás, Anás no es sacerdote sino escriba, y su hijo rompe con un mimbre un embalse que Jesús había construido entre charcos; hacía confluír el agua sucia en una sola corriente y ésta se transformaba en limpia. Las palabras de Jesús son también diferentes pero el resultado del muchacho es el mismo³⁰⁷. Para el *Evangelio árabe*, es el hijo de Hanán el que rompe la balsa, aunque en esta ocasión se mezcla este pasaje con los pájaros de barro³⁰⁸.

Un chico se abalanzó a la carrera sobre Jesús según el Pseudo-Mateo y el *Evangelio árabe*, para el Pseudo-Tomás saltó sobre los hombros de Jesús. Sea como fuere, éste lo condenó a morir y el niño cayó inerte. Las gentes comenzaron a confabular en contra de Jesús y los padres del joven muerto le dijeron a José que, ya que se cumplía todo lo que decía, o le enseñaban a bendecir en lugar de maldecir o que se lo llevaran del pueblo, porque nadie quería vivir con él. Temiendo una reacción violenta por parte de la masa de gente, José increpó a Jesús, diciéndole: «*¿Por qué haces estas cosas? Y hay muchos que están quejosos de ti. Por tu culpa nos tienen odio y nosotros hemos de aguantar sus molestias*»³⁰⁹. Aquí se separan las dos versiones de una manera más evidente: el Pseudo-Mateo cuenta que Jesús levantó por la oreja al muchacho fallecido, le susurró unas palabras y éste resucitó; el Pseudo-Tomás va un poco más lejos: Jesús castiga con

³⁰⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVI, p. 98.

³⁰⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVIII, p. 99.

³⁰⁷ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, III, p. 125.

³⁰⁸ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XLVI, pp. 161-162.

³⁰⁹

la ceguera a todos los que habían hablado mal de él, José se enfada y le tira de la oreja³¹⁰.

Tras haberse trasladado a Nazaret, Jesús se encontraba en una terraza con otros niños. Entre juegos, uno empujó a otro, de nombre Zenón, y cayó al suelo, muriendo; la versión del Pseudo-Tomás dice que se tropezó solo, los demás muchachos se asustaron y huyeron y se quedó sólo Jesús. Sus padres acusaron a Jesús ante José y María, y él, para limpiar su culpa, llamó al joven muerto y le preguntó si había sido él quien lo había empujado: El niño resucitó y contestó que no³¹¹. En otra ocasión, Jesús siguió a unos niños con la intención de jugar con ellos pero ellos se escondieron. Inquirió a unas mujeres si los habían visto y ellas dijeron que no. Preguntó entonces qué había en el horno y respondieron que cabritos, Jesús llamó a los animales y los muchachos se transformaron en cabritos. Tras las súplicas de las mujeres, volvieron a su estado humano³¹².

Hay algunas ocasiones en las que Jesús no reacciona de manera vengativa ante acciones violentas contra su persona. Tal es el caso de la vez que un niño lo empujó cuando volvía con un cántaro de agua, cuando Jesús tenía seis años, cayó al suelo y se rompió. Recogió el agua, colocándola sobre su manto extendido, y se la llevó de esta manera a María³¹³. Según el Pseudo-Tomás, este pasaje ocurre sin que intervenga ningún muchacho, simplemente se le soltó el cántaro y se rompió³¹⁴. El *Evangelio armenio* incluye otra escena relacionada con este tipo de cacharros. En este caso el niño solía llevar a otros jóvenes a un pozo y allí les rompía los cántaros golpeándolos entre sí o con piedras, y lanzaba los trozos al fondo del brocal. Al verlos llorar, Jesús ordenaba al agua que les devolviera las vasijas intactas³¹⁵. Otra escena en la que interactúa con niños sin consecuencias negativas es la vez que Jesús hizo a un gran árbol que se inclinase, se montó en sus ramas y le ordenó volverse a enderezar. Los muchachos que estaban con él le pidieron subir también, por lo que el árbol volvió a doblarse para que se pudieran

³¹⁰ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXIX, pp. 99-100; “Evangelio del Pseudo Tomás”, IV-V, pp. 125-126; “Evangelio árabe de la infancia”, XLVII, p. 162.

³¹¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXII, p. 103; “Evangelio del Pseudo Tomás”, IX, p. 129; “Evangelio árabe de la infancia”, XLIV, p. 161.

³¹² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XL, p. 159.

³¹³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXIII, p. 104; “Evangelio árabe de la infancia”, XLV, p. 161.

³¹⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, XI, p. 129.

³¹⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio armenio de la infancia”, XXIII, 2, p. 189.

aupar. Tras un rato observando juntos el panorama desde la copa, Jesús volvió a pedirle que se inclinara para que pudieran bajar³¹⁶.

La actitud de Jesús con los maestros es, sin duda, llamativa. Hasta el punto que nos encontramos con este párrafo: «*Jesús volvió a casa, pero José, lleno de pesar, dijo a su madre: “No le dejes en manera alguna salir fuera, para que no tengan que sufrir tanto los que le enojan”*»³¹⁷. En general, alguien del pueblo que a veces tiene nombre, como el maestro Zaquíás o el rabino Zaqueo, les pide a José y María que lleven a Jesús ante un maestro que le enseñe las letras y la doctrina hebrea, ya sea para controlar su temperamento o para que siga con la tradición. El maestro intenta que Jesús aprenda el alfabeto, comenzando por *alef*, y logra como toda respuesta un sermón por parte del niño acerca de la naturaleza de las letras, expresado generalmente con cierto tono de burla hacia los conocimientos del anciano, ante el cual reconoce la naturaleza especial del muchacho que se encuentra ante él³¹⁸. En ocasiones menos afortunadas, el maestro muere tras golpear a Jesús por la insolencia de su respuesta³¹⁹. Otras veces, el niño coge un libro y comienza a dar él la clase, hablando de «*las maravillas de Dios vivo*», el anciano profesor reconoce que se encuentra ante un ser superior y se postra ante él³²⁰.

Finalmente, hay algunos pasajes que no se encuadran en ninguno de los grupos temáticos. Uno de los más conocidos es el de los pájaros de barro. Jesús, cuando tenía cinco años según el Pseudo-Tomás, había modelado doce cuando un hombre increpó a José, diciéndole que cómo le permitía trabajar en sábado. Jesús ordenó a los pájaros que volaran y éstos cobraron vida y alzaron el vuelo³²¹. En la versión del *Evangelio árabe*, la escena ocurre en dos ocasiones. En la primera, el niño tiene siete años y está jugando con otros muchachos a realizar animalillos de barro. Jesús mandaba a sus figuras que se movieran y que pararan alternativamente, así como que comieran y bebieran. Los demás niños contaron a sus padres el milagro que habían visto y éstos les contestaron que no se

³¹⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio armenio de la infancia”, XXIII, 3, pp. 189-190.

³¹⁷ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Tomás”, XIV, p. 131.

³¹⁸ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXX-XXXII, pp. 100-103; “Evangelio del Pseudo Tomás”, VI-VIII, pp. 126-128; “Evangelio árabe de la infancia”, XLVIII, p. 162.

³¹⁹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXVIII, p. 106; “Evangelio del Pseudo Tomás”, XIV, pp. 130-131; “Evangelio árabe de la infancia”, XLIX, p. 163.

³²⁰ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXIX, p. 106; “Evangelio del Pseudo Tomás”, XV, p. 131.

³²¹ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVII, p. 99; “Evangelio del Pseudo Tomás”, II, p. 124.

relacionaran con Jesús, pues era «*un encantador*». La segunda vez se mezcla el pasaje de los pájaros de barro con el de las balsas³²².

Otra anécdota es cuando Jesús entró en la tintorería de Salem y echó todas las telas en el recipiente de azul índigo y, ante las quejas del dueño, sacó cada paño teñido del color que había solicitado el cliente³²³. En otra ocasión, Jesús sembró un poco de trigo, que se multiplicó prodigiosamente. Él mismo lo segó, «*recogiendo tres coros de semilla*» que repartió entre sus conocidos³²⁴. Con ocho años, entró en una madriguera de leones a la orilla del Jordán y los animales le adoraron. Salió en compañía de las bestias, ante la sorpresa de las personas que observaban de lejos, y atravesaron el río sin mojarse, puesto que se abrió en dos³²⁵. También difícil de clasificar es la conversación entre Jesús y un soldado que recoge el *Evangelio armenio*, que versa sobre la inmortalidad del padre del niño, sin que el soldado comprenda las respuestas que recibe³²⁶.

Jesús con los doctores es la escena que cierra su ciclo infantil. El pasaje está narrado en el evangelio de Lucas³²⁷ y se incluye en el *Evangelio* del Pseudo-Tomás y el *Evangelio árabe de la infancia*³²⁸, donde se menciona que este viaje era una costumbre familiar y que, por lo tanto, no era la primera vez que Jesús lo realizaba, como indica Réau³²⁹. La fiesta que celebran es la Pascua judía o Pésaj, cuyo origen se encuentra en el Levítico³³⁰ y rememora la partida de Egipto con Moisés, se celebra el día 15 del mes de Nisán, y equivale al comienzo de la primavera. Creyendo que Jesús iba con otros miembros de la comitiva, se presupone que numerosa y dividida por sexos salvo para el caso infantil, sus padres no se percataron de su ausencia hasta finalizado el primer día del viaje de regreso. Según estas fuentes, volvieron a Jerusalén y lo localizaron al tercer día, aunque no queda claro si este número significa que Jesús estuvo solo tres días, es decir, el de vuelta de sus padres, el día que tardarían en regresar sobre sus pasos y un día de búsqueda, o si José y María tardaron tres días en dar con él una vez llegados a la ciudad,

³²² *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XI, p. 157; XLVI, pp. 161-162.

³²³ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio árabe de la infancia”, XXXVII, pp. 157-158.

³²⁴ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXIV, p. 104; “Evangelio del Pseudo Tomás”, XII, p. 130.

³²⁵ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXXV-XXXVI, pp. 104-105.

³²⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio armenio de la infancia”, XXVIII, 2, p. 190-191.

³²⁷ Lc 2, 41-51.

³²⁸ *Evangelios apócrifos*, pp. 132-133 y 163-164.

³²⁹ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. I vol. 2, p. 301.

³³⁰ Lv 23, 5.

y por lo tanto estaría solo cinco días. Sea como fuere, el joven fue localizado en el interior del Templo, debatiendo con ancianos y maestros que se encontraban asombrados ante los profundos conocimientos del muchacho a la hora de «*explicarles los libros de la ley, los preceptos, los estatutos y los misterios contenidos los profetas [...] el número de las esferas y de cuerpos que hay en el firmamento, de su naturaleza y propiedades, de su contraposición, de su aspecto triangular, cuadrangular y hexagonal, de su trayectoria de ida y vuelta, de sus posiciones en minutos y segundos [...] la física, la metafísica, la hiperfísica y la hipofísica, las fuerzas del cuerpo, sus humores y los efectos de ambos; los efectos del calor y de la sequedad, del frío y de la humedad y de todo lo que de ellos proviene; la actuación del alma en el cuerpo, su sentido y sus efectos; en qué consiste la facultad de hablar, de airarse, de apetecer; la articulación y la desarticulación; y, finalmente, otras muchas cosas a que no alcanza el entendimiento de ninguna criatura*»³³¹.

La importancia principal de este pasaje radica en que es la primera vez, en la Biblia³³², en que Jesús muestra su especial naturaleza, pues hasta este momento siempre se lo ha representado como un niño que, en apariencia, es como los demás. Es el momento en el que muestra que es consciente de quién es y para qué ha sido enviado, y la primera vez que actúa como maestro. Por otra parte, la edad es muy simbólica y liga a Jesús con las grandes figuras del Antiguo Testamento, pues como apunta Réau, es a los doce años cuando Moisés abandona el hogar paterno, cuando Daniel se revela y cuando Salomón es nombrado rey³³³. Además, coincide con la edad con la que el niño hebreo celebraba su *bar mitzvah*, dejando atrás en esta ceremonia su edad infantil.

Por otra parte, la escena de Jesús ante los doctores supone el fin de su etapa infantil, pues es la última mención de Jesús hasta su aparición pública con treinta años. La única referencia de estos años oscuros aparece en el Evangelio árabe de la infancia, en la que se dice que a partir de su vuelta de Jerusalén con doce años «empezó a ocultar los milagros y a dedicarse al estudio de la Ley»³³⁴. Esta última frase, sin duda escrita para

³³¹ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio árabe de la infancia”, pp. 163-164.

³³² Como ya hemos mencionado anteriormente, en los evangelios apócrifos Jesús despliega sus dotes especiales desde su nacimiento, pero en el Nuevo Testamento este momento se retrasa hasta los doce años.

³³³ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 2, p. 301.

³³⁴

recaltar más si cabe la perfección de la vida de Cristo desde su niñez, sin embargo va en detrimento de la omnisciencia que el escritor acaba de atribuirle pormenorizadamente en los párrafos anteriores.

INFANCIA DE SAN JUAN BAUTISTA

San Juan Bautista es hijo del sacerdote Zacarías y de Isabel, prima de la Virgen³³⁵. Ambos eran descendientes de Aarón, hijo de Amram, hijo de Caat³³⁶. Aarón y su descendencia habían sido elegidos por el rey David para servir en el Sancta Sanctorum del futuro templo que su hijo Salomón levantaría en Jerusalén, dedicándose a «*ofrecer los perfumes ante Yahvé, a hacer su ministerio y a bendecir por siempre su nombre*»³³⁷. Esta misión se repartió aleatoriamente por turnos de una semana de servicio entre los veinticuatro nietos de Aarón, correspondiendo el octavo a Abías, antecedente directo de Zacarías³³⁸.

Zacarías e Isabel pertenecían a la estimada casta sacerdotal y formaban un matrimonio que cumplía rigurosamente con todos los preceptos hebreos. Eran ya ancianos y sin embargo, no contaban con descendencia alguna debido a que ella era estéril³³⁹. La concepción del niño Juan resultó, por tanto, doblemente milagrosa, debido a la incapacidad materna para tener hijos así como por la avanzada edad del matrimonio. Como hemos mencionado en el caso de María, en las Sagradas Escrituras la larga esterilidad y el hecho de ser ancianos es el preludio del nacimiento de una gran personalidad, como ocurre con Isaac³⁴⁰ y la propia Virgen.

Por otra parte, el Bautista es uno de los pocos personajes bíblicos cuya concepción es anunciada a sus padres por un ser divino enviado por Dios y la última, salvo Jesús. Así, fue el arcángel Gabriel el encargado de comunicar la noticia a Zacarías cuando éste se

³³⁵ Lc 1, 36. Posteriormente esta relación carnal se explicó a partir de Emerencia o Emerenciana, madre de Ana y de Hismeria, quienes tuvieron a María y a Isabel, respectivamente. Santiago de la Vorágine hizo eco de esta tradición y la recogió en su obra. S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 566.

³³⁶ 1 Crónicas 23, 12-13 y Lc 1,5.

³³⁷ 1 Crónicas 23, 13. Cifr. también Ex 28,1; Ex 30, 7-10; Num 3, 3; Num 3, 9.

³³⁸ 1 Crónicas 24, 10.

³³⁹ Lc 1, 6-7. Sobre los motivos por los que la esterilidad era una causa de vergüenza, ver J.

MALDONADO, *Comentario a los cuatro evangelios*, vol. II, pp.285-286.

³⁴⁰ Gn 17, 15-21.

encontraba realizando sus labores en el templo³⁴¹. Le informó que tendría un hijo bendecido por Dios al que llamaría Juan³⁴², que tendría el espíritu y el poder de Elías para preparar al pueblo para la llegada del Mesías, y que sería abstemio³⁴³. Ante la reacción incrédula y dubitativa del sacerdote, Gabriel lo condena a permanecer mudo hasta la circuncisión de su hijo.

A los pocos días del regreso de Zacarías a su hogar en Judá³⁴⁴ tras haber concluido sus funciones sacerdotales, Isabel quedó encinta y se ocultó durante los cinco primeros meses de su gestación³⁴⁵. En el sexto mes María recibe la visita del arcángel, que le comunica el embarazo de su prima, y la Virgen parte a su encuentro³⁴⁶. Isabel, al recibirla, sintió que Juan se movía de felicidad en su interior y ambos quedaron llenos de Espíritu Santo³⁴⁷. Es en este momento cuando, según los Padres de la Iglesia, Juan alcanzó el grado máximo de conocimiento que un ser humano puede tener, superando a los más doctos ancianos³⁴⁸.

Tres meses después, María regresó a Nazaret³⁴⁹. El Evangelio de Lucas no precisa si antes estuvo presente o no en el nacimiento del Bautista, lo que ocasionó que surgieran defensores de ambas teorías. Personalidades como Teofilato y Pacheco consideran que no presencié el parto, por considerarlo poco apropiado³⁵⁰, pero los comentaristas de las Escrituras suelen decantarse por la opinión de que no sólo estuvo, sino que incluso asistió a Isabel antes del alumbramiento y cogió en brazos a San Juan recién nacido,

³⁴¹ Lc 1, 8-17. Es importante destacar el hecho de que es el mismo arcángel que seis meses después anunció a la Virgen su milagrosa concepción de Jesús. Ver también J. MALDONADO, op. cit., p.267.

³⁴² Juan, *Yohanam* en hebreo, significa “*el Señor es misericordioso*”. Sólo hay seis personas en la Biblia que reciban su nombre directamente de Dios: Isaac, Samuel, Salomón, Josías, el propio San Juan Bautista y Jesús. J. MALDONADO, op. cit., pp.271-272).

³⁴³ J. MALDONADO, *Comentario a los cuatro evangelios*, vol. II, pp.273-274. Recoge un comentario de San Beda al respecto.

³⁴⁴ Lc 1, 39. Éste parece que se localizaba en la actual Ain Karim, una ciudad a pocos kilómetros al sur de Jerusalén. Cifr. también J. MALDONADO, *Comentario a los cuatro evangelios*, vol. II, p.261

³⁴⁵ Lc 1, 24-25. Sobre el motivos de este ocultamiento, Santiago de la Vorágine lo explica así: «*Al notar que estaba encinta, ocultó su estado durante cinco meses evitando aparecer en público, porque, según San Ambrosio, le daba vergüenza que sus convecinos pudieran pensar que a su edad se entregaba todavía a expansiones libidinosas*» (vol. I, p.336). Para conocer las opiniones de Orígenes, San Beda, Teofilacto y Eutimio, consultar J. MALDONADO, op. cit., pp.283-284.

³⁴⁶ Lc 1, 36-40.

³⁴⁷ Lc 1, 41 y 44. Cifr. también *Evangelios apócrifos*, “Fragmento del Cairo”, p.36

³⁴⁸ J. PINEDA, libro I, art. 2º, cap.VI, p.78v-79. Sobre las excelencias de San Juan recibidas en el vientre materno en el momento de la Visitación, ver op. cit., cap. VII y IX.

³⁴⁹ Lc 1, 56; *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XII 2-3, p. 65.

³⁵⁰ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 599.

permaneció unos días más con su prima y después volvió a su hogar³⁵¹. Algunos textos piadosos alargan la estancia hasta la circuncisión, entre ellos el Pseudo-Buenaventura, que apunta que María asistió escondida tras una colgadura para evitar ser vista por los varones, pues esta ceremonia estaba vetada a las mujeres a excepción de la madre del bebé³⁵².

Con ocho días, siguiendo la tradición judía, Juan fue circuncidado³⁵³, probablemente en su casa³⁵⁴. Era costumbre darle un nombre propio al niño en ese momento en el que entraba a formar parte de la Alianza con Dios. Los asistentes quisieron llamarlo como su padre, pero Isabel se opuso a favor de *Juan*, ante el cual reaccionaron negativamente por no haber antecedentes familiares. Zacarías, aún mudo, pidió unas tablillas en las que escribió «*Juan es su nombre*», y en ese momento recobró la voz³⁵⁵ y comenzó a alabar a Dios y declarar la misión destinada a su hijo, que no sería otra que la de preparar la venida del Señor y ser el último profeta, el que señalaría al Mesías³⁵⁶.

La información sobre la infancia del Bautista en el Nuevo Testamento concluye con la frase de Lucas: «*El niño crecía y se fortalecía en espíritu, y moraba en los desiertos hasta el día de su manifestación a Israel*»³⁵⁷. En todas las demás apariciones, San Juan ya es adulto y ha comenzado su vida pública de predicación y bautismo.

Cavalca llena el silencio de los primeros meses de Juan, contando cómo siendo aún un bebé se regocijaba al escuchar los nombres de Jesús y María y sólo prestaba atención cuando oía hablar de Dios o de su divino primo. Las primeras palabras que aprendió a decir fueron *Jesús*, *Mesías*, *Emmanuel*, y después las oraciones principales, también leía

³⁵¹ J. MALDONADO, op. cit., pp.340-341. Algunos textos piadosos alargan la estancia hasta la circuncisión,

³⁵² J. PINEDA, 1604, libro I, art. 3º, cap.VIII, pp. 126-126v.

³⁵³ Sobre el origen de la tradición de la circuncisión, ver Gn 17, 10-14. Sobre la elección del octavo día, ver Lv 12, 3.

³⁵⁴ El motivo principal por el que fue en su casa en vez de en el Templo es que Isabel estuvo presente, pero la ley prohibía a las madres entrar en el Templo hasta transcurridos cuarenta días del alumbramiento (Lv 12, 4).

³⁵⁵ Lc 1, 59-64. Apunta Maldonado que, aunque no queda implícito en el texto, es necesario que Zacarías, a la vez que mudo, estuviera también sordo, si no es incomprensible la admiración de los asistentes a la circuncisión ante la coincidencia de opinión entre los dos progenitores. J. MALDONADO, op. cit., pp.281-282 y 345-346.

³⁵⁶ Lc 1, 68-75 para la alabanza, y Lc 1, 76-79 para la misión.

³⁵⁷ Lc 1, 80. Para la infancia de Jesús recurre el evangelista a dos frases muy similares: «*El Niño crecía y se fortalecía lleno de sabiduría, y la gracia de Dios estaba en Él*» (Lc 2, 40) y «*Jesús crecía en sabiduría y edad y gracia ante Dios y ante los hombres*» (Lc 2, 52).

desde muy pronto el Antiguo Testamento y las profecías por las noches y cantaba el *Magnificat* y los salmos³⁵⁸.

En los evangelios existía una laguna importante, cómo logró sobrevivir a la matanza de los inocentes, pues por edad y localización geográfica debería haber perecido junto a los demás niños. Además, siendo hijo de un sacerdote, era lógico que Herodes temiera que este niño fuera el Mesías.

Así, el *Protoevangelio* relata: «Y cuando se enteró Isabel de que también buscaban a su hijo Juan, lo cogió, y lo llevó a la montaña y se puso a mirar dónde esconderlo; pero no había lugar propicio para hacerlo. Por lo cual, entre sollozos, exclamó a grandes voces: “¡Oh monte de Dios!, recibe en tu seno a la madre con su hijo” [pues ya no podía subir más arriba]. Y al instante abrió la montaña sus entrañas para recibirlos. Y les acompañó una gran luz, pues estaba con ellos un ángel de Dios para guardarlos»³⁵⁹.

Según la *Vida de Juan Bautista* de Serapio, obispo egipcio del siglo IV³⁶⁰, fue Zacarías quien aconsejó a Isabel que huyera a la montaña con su hijo cuando ésta fue al templo a explicarle la peligrosa situación en la que se encontraba Juan. Zacarías prevé su muerte cercana y la acepta antes que huir abandonando sus tareas en el Templo, por lo que se incluye la despedida a su esposa y a su hijo, al que con su bendición convierte en sacerdote. Además, concreta que la matanza ocurrió un siete de septiembre. La versión de Francisco Suárez no dista mucho de la anterior: «Refieren [los historiógrafos] que San Juan Bautista, al tener un año y medio de edad, fue conducido por su madre al desierto, huyendo quizá la ira de Herodes, como escriben Nicéforo y Cedreno, quien añade que se ocultó en cierta cueva, y que allí murió la madre y que un ángel tomó el cuidado del niño»³⁶¹.

³⁵⁸ D. CAVALCA, op. cit.

³⁵⁹ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XXII 3-4 p. 71.

³⁶⁰ Cifr. M. A. LAVIN, 1947, nota 5. El texto se encuentra traducido al inglés en A. MINGANA, “Bulletin of the John Reynolds Library”, *Woodbrooke Studies*, Cambridge, I, 1927, pp.234-287.

³⁶¹ F. Suárez, 1948, p.659. Las citas corresponden a NICÉFORO, *Libro I Historiae* cap.14; y CEDRENO, *Compendio historiae*.

El *Protoevangelio* continúa la narración con la búsqueda del niño Juan en Jerusalén por parte de Herodes, temeroso de que él fuera el Mesías. Al no localizarlo, envió unos mensajeros a Zacarías, que aun bajo amenaza de muerte negó conocer el paradero de su hijo, lo que provocó la cólera de Herodes y el asesinato del sacerdote en el vestíbulo del templo³⁶². Por su parte, el Bautista vivió un tiempo indeterminado junto a su madre dentro de la cueva, hasta que Isabel murió y el Bautista quedó solo y huérfano. Precisa Cedreno que el fallecimiento se produjo a los cuarenta días de la huida, y ésta, cuando Jesús contaba con dos años³⁶³.

Es muy interesante la versión de Serapio, quien relata que Isabel y Juan permanecieron en la montaña cinco años, hasta que Isabel murió y el Bautista no sabe cómo amortajarla ni enterrarla. Jesús, estando en Egipto, percibe la muerte de su tía y tras llorarla amargamente durante varias horas, se sube en una nube junto con su madre y María Salomé y viajan en ella hasta donde se encuentra San Juan. Las dos mujeres se ocupan de preparar el cuerpo mientras San Miguel y San Gabriel cavan la tumba. Tras esto, Jesús envía a los arcángeles en busca de las almas de los sacerdotes Zacarías y Simeón, que son los encargados de amortajar a Isabel, rezarle, cantarle y enterrarla. Anacrónicamente, hacen varias veces la señal de la cruz. Tras la ceremonia, la Virgen y Jesús permanecen una semana con Juan, en la que se dedican a consolarlo y a enseñarle cómo sobrevivir solo en el desierto. El día de la partida, María quiere llevar consigo a su sobrino, pero el Niño Jesús se niega argumentando que no es la misión que Dios le tiene encomendada, pero que para que no esté solo los ángeles y profetas y las almas de sus padres velarán por él y que el mismo Jesús purificará y dulcificará el agua de un manantial para que le recuerde la leche materna. Después, Madre e Hijo regresan a Egipto subidos en una nube³⁶⁴.

Según algunos teólogos, como Nicéforo y Cedreno, un ángel convivió con el niño en todo momento y lo acompañó al desierto donde moraría el resto de su vida³⁶⁵. Cuándo sucedió este traslado es imposible de precisar, pues los doctores no han conseguido

³⁶² *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” XXIII 1-3 pp. 71-72.

³⁶³ J. PINEDA, libro II, art. 1º, cap.I, p. 3v-4.

³⁶⁴ A. MINGANA, “Bulletin of the John Reynalds Library”, *Woodbrooke Studies*, Cambridge, I, 1927, pp.239-145.

³⁶⁵ J. PINEDA, libro II, art. 1º, cap.I, p.4v. La referencia a que vivió en el desierto desde su más temprana edad se aprecia en Lc 1, 80.

ponerse de acuerdo, al igual que para el regreso de la Sagrada Familia de Egipto, existiendo una oscilación de varios años. Así, según Orígenes, San Jerónimo y San Juan Crisóstomo, «*desde la cuna y en siendo nacido fue al desierto*», coincide también con esta opinión Simón Metafrastes, quien al respecto señala «*Apenas le soltaron sus fajas de niño, habitó la soledad y vivió vida angélica*». Según Jacobo de Valencia y fray Pedro de Valderrama el desplazamiento se produjo cuando el Bautista contaba con tres años; según Mayrones, con cinco años y según Landulfo el Cartujano, con siete. Otros, como Euritmio y Cornelio Alapide, no precisan la edad, sino que simplemente apuntan, respectivamente, «*como constante morador del desierto desde sus primeros años*» y «*por milagro, siendo niño, se retiró al desierto, allí pasó toda su vida, como un ángel*»³⁶⁶.

En este páramo solitario, los *Evangelios* nos informan sobre el modo de vida de Juan, su alimentación y sus vestimentas³⁶⁷. Como bien anunció Gabriel, no tomaba alcohol ni ninguna bebida fermentada, y sólo comía langostas³⁶⁸ y miel silvestre³⁶⁹. Para el pueblo hebreo, con sus severas leyes doctrinales, la langosta no era considerada un alimento impuro³⁷⁰ y se relacionaba, además, con la octava plaga enviada como castigo por Dios a Egipto para liberar al pueblo de Israel³⁷¹. Por miel silvestre la mayoría de los teólogos entendieron aquella producida por las abejas sin el control de los apicultores, es decir, la que se localiza de forma agreste en panales situados en árboles o rocas, pero otros, como Rábano y Nicéforo, llegan a conjeturar que por miel se refiere a «*hojas de ciertos árboles que fregadas entre las manos se aduñoran*»³⁷². Sea como fuere, cabe

³⁶⁶ Para Euritmio, fray Pedro de Valderrama y Cornelio Alapide, cifr. D. J. CÁDIZ, *Devoto decenario...*, pp. 159, 177, 179 y 190-191. Para Simón Metafrastes, consultar F. SUÁREZ, 1948, p.657. Para los demás, J. PINEDA, libro II, art. 1º, cap. I, p. 3v.

³⁶⁷ Mt. 3, 4 y Mc. 1, 6.

³⁶⁸ La langosta es un insecto terrestre muy similar a los saltamontes, pertenece a la familia de los *Ortóptera locústida*.

³⁶⁹ Es muy poco frecuente que en una pintura de San Juan aparezca acompañado por una representación de sus alimentos, por eso queremos mencionar el grabado de Pieter Baltens que aparece reproducido en J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, p.250, fig. 204.

³⁷⁰ Lv 11, 20-24: «*Todo volátil que anda sobre cuatro patas lo tendréis por abominación; pero entre los insectos alados que marchan sobre cuatro patas comeréis aquellos que tienen más largas las de atrás para saltar sobre la tierra. He aquí de entre éstos los que comeréis: toda especie de langosta: de solam, de jargol, de jagab, según las especies. Todo otro volátil de cuatro patas lo tendréis por inmundo y comiéndolos os haréis inmundos. Quien tocara uno de sus cadáveres se contaminará y será inmundo hasta la tarde*». Aunque, sin embargo, dice el Dt 14, 19: «*Tendréis también por inmundo todo insecto alado; no lo comeréis*».

³⁷¹ Ex 10, 4-6 y Ex 12-15.

³⁷² J. PINEDA, libro II, art. 1º, cap. III, p.339.

destacar que Juan se alimentó exclusivamente de productos naturales en los que el hombre no participaba en su creación.

Cavalca explica la partida al desierto de una manera completamente novedosa, puesto que omite la matanza de los inocentes. Según él, San Juan, que vive con sus padres, siente un agudo interés por la naturaleza, comenzando por el jardín paterno. Le llama la atención sobre todo las flores, los pájaros con los que canta y reza³⁷³ y los animales salvajes, a los que no teme porque son obra de Dios, quien no permite que sus criaturas le hagan daño porque lo ha creado para el cumplimiento de una importante misión en edad adulta. Desde muy pequeño acostumbra a pasear solo por el bosque, cada vez durante más tiempo hasta que, con cinco años, comienza a pasar noches en él ante la preocupación de sus padres. Con siete años, decide partir definitivamente a él y se despide de sus padres. Cavalca incluye, además, el encuentro con la Sagrada Familia a su vuelta de Egipto en el que Jesús le adelanta acontecimientos futuros y le da consejos sobre su labor profética, la visita de la Sagrada Familia y San Juan a casa de Zacarías e Isabel, conocida como la Segunda Visitación, la marcha de la Sagrada Familia y la del propio Juan, sus meditaciones en el río Jordán y en el monte donde ayunará Jesús.

La forma de vestirse del Bautista citada en los Evangelios también es bastante peculiar: un traje realizado con pelos de camello, ajustado con un cinturón³⁷⁴. Este hábito es un paradigma de la aspereza y la penitencia a la que San Juan se expuso libremente. Los textos devocionales enfatizan el carácter mortificante de este material. San Gregorio Magno lo describe así: «*El Bautista, vestido de cilicios y de pieles asperísimas, y casi no comiendo*»; fray Pedro de Valderrama: «*¿Queréisle ermitaño, despreciador del mundo? Pues véisle aquí niño de tres años dejar las mantillas y vivir en la fragosidad de las sierras, envuelto en un áspero silicio*»³⁷⁵. Hay una doble motivación para estas mortificaciones, tanto alimentarias como de vestimenta. Por un lado, como bien señalaron los grandes místicos españoles, la penitencia al cuerpo permite sobrepasarlo para centrarse en el alma, y poder con ella aproximarse más a Dios³⁷⁶. Es una constante

³⁷³ «*Quando io cantava e gli uccelli mi rispondevano i più begli versi ch'io mai udissi e loavano Iddio con meco*», D. CAVALCA, op. cit., p.285

³⁷⁴ Ver nota 31.

³⁷⁵ D. J. CÁDIZ, *Devoto decenario*, p.177.

³⁷⁶ Ver J. PINEDA, libro II, art. 1º, cap. I, p.18v y 20v.

que se repite en prácticamente todas las religiones dualistas. Por otro lado, más terrenal, San Juan pretende demostrar su pureza y elevación espiritual para que así su mensaje profético y bautismal sea más creíble entre el escéptico mundo judío³⁷⁷. No predica la penitencia extrema a la que él mismo se somete, sino que quiere servir de ejemplo para que su mensaje sea mejor recibido y más estimado. De hecho, en sus predicaciones no va a exigir un excesivo sacrificio al pueblo, antes al contrario, sólo les pedirá un esfuerzo en la medida de sus posibilidades³⁷⁸, logrando así llegar a más personas.

La mayoría de las fuentes omiten cuándo San Juan decide vestirse así, las que sí hacen referencia a este hecho difieren entre ellas. Las dos principales son Serapio y Cavalca, plasmando escenas completamente diferentes pero en las que se recalca que es una obra divina. En el primero, Gabriel regala las prendas a Zacarías antes de que Isabel huya a la montaña. Así, el obispo Serapio relata: «*He [Zacarías] then took him [el Bautista] and went to the Temple ... Immediately after Gabriel ... came down to him from heaven holding a raiment and a leathern girdle, and said to him: "O Zacharias, take these and put them on your son. God sent them to him from heaven"*»³⁷⁹, y continúa desarrollando el pasaje varias líneas más.

Por su parte, según Cavalca el Bautista se encuentra la piel en medio del bosque, teniendo ya varios años de edad: «*E quando venne il tempo che le sue vestimente erano già rotte, sicchè cascavano tutte e non si poteva più ricoprire; e come Iddio volle, un dì trovò una pelle di cammello; e non posso io pensare, come questa cose si fosse, se non che Iddio la facesse apparecchiare agli angeli suoi; che, perchè egli avesse trovato un cammello morto, non aveva coltello e non avrebbe saputo fare e non aveva denari da comperarla e non voleva favellare colle genti; sicchè in qualunque modo ella gli venisse alle mani, pensomi che fosse per provvidenza divina. Vedendo Giovanni questa pelle, incontanente pensò di porsela addosso, e gittossi in terra ed incominciò a ringraziare Iddio che gliele aveva apparecchiata, a puosesi la pelliccia addosso. Ma come farà Giovanni che non ha nè ago nè refe e non ha forbice nè coltellino? fu ammaestrato dentro, come dovesse fare*»³⁸⁰.

³⁷⁷ J. PINEDA, libro II, art. 1º, cap. I, p.6-7v.

³⁷⁸ Lc 3, 10-14.

³⁷⁹ SERAPIO, *Vida de San Juan Bautista*, p.239.

³⁸⁰ D. CAVALCA, *Le vite de' SS Padri*, p.305.

III. Representación de la infancia en sevilla durante el gótico y el renacimiento y su contexto histórico

HISTORIA DE SEVILLA

Puesto que la escuela pictórica de Sevilla comienza tras la reconquista de Fernando III, creemos necesario incorporar una sucinta aproximación histórica que permita situar dichas obras de arte en su contexto general.

El origen de la ciudad se remonta a los pueblos turdetanos, tartessios, fenicios y cartagineses. En el 206 a.C. el general Escipión la conquistó a estos últimos y Julio César la convirtió en la colonia Julia Rómula Hispalis. Gracias a las particularidades de navegabilidad del río Betis, gozó de una gran actividad portuaria que la convirtió en un gran centro económico. Durante los siglos V y VI fue invadida sucesivamente por vándalos, suevos y visigodos, los cuales acabaron reinando en la ciudad, es la época de San Hermenegildo, San Leandro y San Isidoro. Su periodo musulmán comienza el 30 de junio del 713, cuando Musa ibn Nusair, gobernador omeya de origen yemení, conquista la ciudad. Durante estas centurias formó parte del Emirato y del Califato de Córdoba, y entre los años 1023 y 1091 fue capital del reino taifa de Sevilla, que llegó a abarcar desde Sagres hasta Alicante. Ante el avance cristiano, se alió junto a otros reyes taifas para solicitar ayuda a los almorávides, quienes acabaron por conquistar los reinos, pasando Sevilla a Abi Bakr en 1091. En 1147 pasa a dominio almohade con al-Mumin, padre de Abu Yacub Yusuf. Las mayores ampliaciones de la ciudad romana datan de mediados del siglo IX, durante el reinado de Abderramán II, y de la primera mitad del XII, cuando alcanzó 287 hectáreas. Además, en estos años también se levantaron la nueva aljama, las murallas y el puente de barcas³⁸¹.

Sus últimos años islámicos estuvieron marcados por la inestabilidad. En 1229 Abu-l-Ula, gobernador almohade de Sevilla, se trasladó a Marruecos y subió al poder el caudillo hispanomusulmán de gran renombre por su lucha contra el avance cristiano, Ibn Hud, hasta su asesinato en 1238. Vuelve a dominio almohade y en 1242 reconoce su dependencia a la nueva dinastía Hafsí que se había establecido en Túnez desde 1229. En 1246, Abu Omar al-Djedd, un noble sevillano que en esos momentos gobernaba la ciudad, decide alcanzar la paz rompiendo con Túnez y pactando con Castilla, sin embargo, esta acción no fue bien vista por algunas facciones y al-Djedd es asesinado

³⁸¹ M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., pp. 51-52.

bajo orden del comandante Axafat, que pasa a regir Sevilla. Fernando III, aprovechando esta situación de confusión política, comienza el asedio en diferentes campañas que van estrechando el cerco en torno a Sevilla. En agosto de 1247 habían llegado a Tablada y Aznalfarache, y en marzo de 1248, con la llegada de las tropas del infante Alfonso, colocaron campamentos en todas las salidas de la ciudad. El 3 de mayo de 1248, la flota castellana dirigida por Ramón de Bonifaz, I Almirante de Castilla, rompió el puente de barcas, lo que impedía que los musulmanes recibieran ayuda y permitía un cerco completo por parte del bando cristiano. Tras varios meses de capitulaciones, el 23 de noviembre el caid Axataf entregó las llaves de la ciudad y el 22 de diciembre el rey hizo su entrada triunfal³⁸².

Fernando III vivió sus últimos años en Sevilla, una vez asentados los territorios colindantes. El *repartimiento* de la ciudad lo efectuó Alfonso X en 1253, un año después del fallecimiento de su padre, e hizo redistribuciones entre 1255 y 1257 y en 1263³⁸³. Se estructuró en *donadíos*, que eran donaciones directas del rey a personalidades importantes, con derechos y obligaciones especiales, y *heredamientos*, casas con olivar o tierra cerealera repartidas entre los pobladores, ya fueran peones, caballeros o cómitres, a cambio de someterse a la estructura de la ciudad³⁸⁴. Esta población venía sobre todo de Burgos, Palencia y Valladolid, y también contó con un cuantioso número de personas de Toledo, Cuenca y Huete³⁸⁵. La sociedad que se asentó definitivamente en la Sevilla medieval se componía sobre todo por pecheros, es decir, el común del pueblo, pero no obstante, había más privilegiados de lo habitual en otras poblaciones, pues además de los caballeros pronto contó con una gran proporción de francos, personas con exenciones fiscales, como el personal del Alcázar, de la Casa de la Moneda y de las atarazanas, y ciertas profesiones, como los barqueros, los pescadores y los ballesteros. Desde principios del siglo XV, también se sumaron los tejedores, los alguaciles, los jurados, los médicos, los escribanos y algunos oficiales del concejo³⁸⁶.

³⁸² M. Á. LADERO, *Historia de Sevilla. La ciudad medieval (1248-1492)*, pp. 13-18; R. SÁNCHEZ, “La conquista de Sevilla”, en *Ubi sunt? Revista de historia*, pp. 36-40.

³⁸³ M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p. 21.

³⁸⁴ El peón era el soldado a pie, el caballero el que contaba con caballo y armas adecuadas, y el cómitre el capitán de mar; el lote de una *peonía* era la mitad que una *caballería*. En M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p. 24.

³⁸⁵ M. Á. LADERO, op. cit., p. 66.

³⁸⁶ M. Á. LADERO, op. cit., p. 130-131.

La archidiócesis también se organizó poco después de la conquista. Ésta había sido abandonada en 1160, cuando el obispo mozárabe huyó a Toledo, y el cargo no había vuelto a ocuparse³⁸⁷. En 1259, el hasta entonces obispo de Segovia, Don Remondo, fue nombrado arzobispo de Sevilla, y logró situarla muy pronto al mismo nivel de Toledo y Santiago. Se estructuraba mediante seis arcedianatos, los de la ciudad de Sevilla, Constantina, Écija, Jerez, Niebla y Reina; veintitrés vicarías, las de la ciudad de Sevilla, Alcalá de Guadaíra, Almonaster, Arcos, Aznalcázar, Carmona, Constantina, Écija, Gibrleón, Huelva, Jerez, Lebrija, Marchena, Moguer, Morón, Niebla, El Puerto de Santa María, Rota, Sanlúcar de Barrameda, Sanlúcar la Mayor, Tejada, Utrera y Zufre; cuatro prioratos, los de La Algaba, Aracena, Aroche y El Puerto de Santa María; y dos colegiadas, en Sevilla ciudad y Jerez. También había capellanías para los donadíos y parroquias en las ciudades, que configuraban el complejo entramado eclesiástico³⁸⁸. El cabildo catedralicio contó con su propio estatuto desde 126. Estaba presidido por el deán y lo componían el prior, el chantre, el tesorero, el maestrescuela, los cinco arcedianos, treinta mansionarios (canónigos residentes) doce extravagantes (no residentes), veinte racioneros y veinte medio racioneros.

La configuración física de la ciudad apenas sufrió modificaciones reseñables. Se respetó el entramado urbano, incluso los usos comerciales y las industrias de muchas calles y plazas³⁸⁹, el principal suministro de agua siguieron siendo los Caños de Carmona, las murallas se mantuvieron³⁹⁰, se reconstruyó el puente de barcas, la mezquita aljama fue cristianizada y se convirtió en catedral y panteón real. La plaza de San Francisco se erigió como epicentro y receptora de la mayor parte de los actos públicos, y la ciudad se dividió en veinticuatro collaciones dependiente cada una de su parroquia, levantadas en estilo gótico-mudéjar³⁹¹. También se fundaron varios conventos, algunos sufragados por la monarquía y por las principales familias para convertirse en sus lugares de enterramiento. Entre los femeninos, destacan San Clemente, Santa Clara y Dueñas; entre los masculinos, San Pablo, los Trinitarios, San Benito de la Calzada, los

³⁸⁷ M. Á. LADERO, op. cit., p. 195.

³⁸⁸ M. Á. LADERO, op. cit., pp. 198-200.

³⁸⁹ M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p. 60.

³⁹⁰ Fue restaurada en dos ocasiones, en 1386 y en 1420, y varias de sus puertas se tapiaron para concentrar el cobro de portazgos. M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p. 52.

³⁹¹ A estas parroquias se añadieron Santa Ana de Triana, de fundación alfonsina, y desde 1391 las de Santa María la Blanca, San Bartolomé el Nuevo y Santa Cruz, ubicadas sobre las sinagogas de la antigua judería.

Mercedarios, el Carmen y San Francisco. Durante el siglo XIV la nómina se incrementó con Santa Inés y San Leandro para mujeres y San Isidoro del Campo y San Agustín para hombres. El siglo XV supuso un aumento considerable en el número de fundaciones, entre las que se encuentran Santa María la Real, Nuestra Señora del Valle, Madre de Dios, Santa Paula, Santa Isabel, y para el caso masculino, Santa María de las Cuevas, San Jerónimo de Bellavista y Santo Domingo de Portacoeli. El surgimiento de estas construcciones implicó, además, su aderezo con obras de arte, generándose una ingente demanda de artesanos y que levantasen y decorasen los edificios, tanto civiles como religiosos.

Durante el reinado de Alfonso X Sevilla fue corte con frecuencia, para lo cual se edificó el palacio gótico del Alcázar sobre la residencia del gobernador andalusí, que cumplía las funciones de palacio real y, continuando con su tradición marinera, se levantaron una de las mayores atarazanas de Europa sobre unas anteriores, de época musulmana. De 1254 es la fundación real del Estudio General de latín y árabe, con la intención de atraer a maestros y a escolares, aunque no fructificó, y de 1261 la del Colegio de San Miguel, constituido por el cabildo catedralicio frente a la Puerta del Nacimiento de la catedral y destinado a la enseñanza de latín y gramática a los niños de coro y otros muchachos³⁹².

Los reyes Alfonso XI y Pedro I también pasaron largos periodos en Sevilla. Además, era donde residían sus principales amantes. Esta política extraconyugal dificultó las relaciones con la aristocracia, especialmente entre los descendientes de Alfonso XI: Pedro I, hijo de su esposa legítima, María de Portugal, y los tenidos con Leonor de Guzmán, entre ellos, Enrique II Trastámara. Las luchas fratricidas tuvieron Sevilla como escenario habitual, y concluyeron en 1369 con el asesinato del rey, lo cual supuso un cambio de dinastía y de forma de gobernar, dando un papel tan relevante a la nobleza, encabezada por los Ponce de León y los Guzmán, que obligó a Enrique III, ya a finales de siglo, a introducir la figura del corregidor, un agente dependiente directamente del rey. A este proceso de inestabilidad política hay que sumarle los causados por motivos naturales, pues además de las constantes alternancias entre sequías e inundaciones, Sevilla sufrió la peste negra en 1348, la mayor pandemia del

³⁹² M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p. 237.

siglo, que afectó a Asia, Europa y norte de África, y que se llevó al monarca Alfonso XI en un rebrote en 1350. Además, en 1356 la ciudad se vio afectada por un terremoto que obligó a reconstruir muchos edificios; fue el momento en el que Pedro I decidió ampliar el Alcázar con el palacio mudéjar.

El 6 de junio de 1391, se produjo el pogromo antisemita motivado por Ferrán Martínez, arcediano de Écija, aprovechando la regencia de doña Leonor de Aragón, pues el rey, Enrique III el Doliente, contaba con tan sólo doce años. Sevilla pasó de tener una de las mayores juderías castellanas a perder la práctica totalidad de su población hebrea, y las antiguas sinagogas pasaron a ser iglesias. Este hecho supuso una reducción de las rentas, puesto que había menos población para pagar impuestos, y un descenso de la actividad cultural y científica, pues fueron judíos y judeoconvertos los sevillanos que más se habían dedicado a estudiar y escribir sobre cuestiones como medicina, astronomía o aritmética.

De los años previos a 1391 son *De la visitaçion e consiliaçion de los médicos*, de Estéfano y *Sevillana medicina*, de Moisés ben Samuel de Rocamora, ambos patrocinados en gran medida por el arzobispo Pedro Gómez Barroso, o un tratado sobre el astrolabio de Jacob al-Corsi³⁹³. Debido a las conversiones forzosas y masivas, es en este momento cuando surge la cuestión del cristiano nuevo, de origen converso y posible hebreo encubierto, frente al cristiano viejo. No obstante, durante el siglo XV su población comenzó a crecer, después de los retrocesos de la centuria anterior³⁹⁴, así como su industria, especializada en los astilleros, el jabón y la ceca. También se decidió por fin construir una catedral de apariencia cristiana, demoliendo la antigua mezquita aljama para levantar un templo gótico sobre sus cimientos.

Durante el siglo XV se acrecentó el poder de los Ponce de León, condes de Arcos, y de los Guzmán, duques de Medina Sidonia, que dominaron la política sevillana hasta que, en 1477, la nueva reina, Isabel I, decidió instalarse en la ciudad y dar más poder a la baja nobleza en detrimento de los grandes señores³⁹⁵. Igualmente, instituyó en el castillo de San Jorge el Tribunal de la Inquisición, que al unirse al aragonés se convirtió en la

³⁹³ M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p.239.

³⁹⁴ Se calcula que en 1384 Sevilla contaba con tan sólo unos 15.000 habitantes, mientras que a finales del XV rondaba los 40.000. M. Á. LADERO, *La ciudad medieval*, op. cit., p. 68.

³⁹⁵ V. LLEÓ, *Nueva Roma*, pp. 14-15.

primera institución común para todo el territorio español. Hay expulsiones y conversiones masivas de judíos en 1483 y, la definitiva, en 1492, mientras que la musulmana data de 1502. El año de 1492 fue especialmente relevante para Sevilla. Por un lado, Castilla conquistó definitivamente el reino nazarí, lo que generó estabilidad política y redujo considerablemente el número de personas y bienes que la ciudad destinaba a la guerra. Por otro, se produjo el descubrimiento de América, que tanto había de afectar a la ciudad, y como último elemento, es el año de fallecimiento de los dos grandes rivales, Enrique de Guzmán y Rodrigo Ponce de León, acabándose así la lucha por el control de Sevilla.

Durante todo el periodo cristiano medieval, la economía de Sevilla se basó en la agricultura y, en menor medida, en la ganadería y en la pesca. Tuvo una ingente cantidad de artesanos dedicados a la transformación textil, entre ellos mujeres y judeoconversos, también a la piel y el cuero, así como comerciantes dedicados a importar y exportar tejidos y productos manufacturados³⁹⁶. La sociedad se comenzó a organizar en gremios desde muy pronto; de época de Alfonso X es el de tejedores de lino y lana, el de alarifes se fecha antes de 1300 y el de plateros con Alfonso XI; no obstante, la mayoría de ellos son más tardíos³⁹⁷. La artesanía sufrió un auge en el siglo XV, coincidiendo con el aumento poblacional, las mejores condiciones de vida y la construcción de grandes edificios, resaltando entre todos la catedral, que demandaba una ingente mano de obra. En efecto, se desarrollaron oficios vinculados a la construcción, a la plata y a la joyería, al igual que aumentaron los comerciantes y los cambistas, convirtiéndose en la ciudad principal de Castilla de comercio de dinero y metales preciosos³⁹⁸. También contó con una serie de manufacturas creadas por la corona, como las Atarazanas, la Casa de la Moneda, la Herrería y las almonas.

Con el descubrimiento de América, Sevilla sufrió una transformación sin precedentes al ser el punto de salida y recepción del tráfico de las Indias. En ella confluyeron marineros, comerciantes, religiosos, vividores y artesanos de otras zonas de la Península y de Europa (especialmente, de Génova y Flandes), junto a los esclavos africanos y los nativos traídos del nuevo continente, cada uno con sus vestimentas, sus productos

³⁹⁶ M. Á. LADERO, op. cit., p. 95-96.

³⁹⁷ M. Á. LADERO, cit., pp. 92-93.

³⁹⁸ M. Á. LADERO, op. cit., p. 101. M. Á. LADERO.

autóctonos y sus costumbres. Dada la cantidad de varones que pasaban por la ciudad, a veces residiendo durante meses, se constituyó una gran mancebía próxima al puerto y cerrada sobre sí misma aprovechando parte de la muralla (quedan testimonios embutidos en los edificios de la actual calle Santas Patronas) y añadiendo una tapia hasta cerrar el recinto, con forma de huso. Sevilla entró en el siglo con unos cuarenta mil habitantes, a mediados rondaba los sesenta mil y acabó el siglo con unos ciento veinte mil, siendo la mayor ciudad de España y una de las más pobladas de Europa junto a París, Londres y Nápoles³⁹⁹, a pesar de que no dejó de sufrir una elevada mortalidad infantil y epidemias periódicas. Este aumento se produjo gracias a la gran cantidad de personas que eligieron la ciudad como lugar de residencia, atraídos por las posibilidades que ofrecía. Ello motivó que los espacios vacíos del recinto amurallado se rellenaran, y se expandieran los arrabales del Baratillo, la Carretería, la Cestería, los Húmeros, la Macarena y San Bernardo.

Sevilla, que hasta entonces había vivido de las rentas de la agricultura, de una artesanía de autoconsumo y de una actividad comercial basada en el tránsito de mercancías, mercaderes y dinero⁴⁰⁰, se convirtió en un centro de relevancia internacional, en la que confluyen productos y personas de «*todas las partes de la Christiandad y aun de Berbería*»⁴⁰¹. El arcediano de la catedral, Juan Rodríguez Fonseca, estuvo a cargo de todas las cuestiones americanas hasta que en 1503 se funda la Casa de Contratación para dirigir y regular las colonias indianas, canarias y africanas, que tendrá su sede en Sevilla hasta 1717, cuando Felipe V la traslade a Cádiz junto con el consulado marítimo, si bien es cierto que a lo largo del XVII Sevilla fue perdiendo privilegios comerciales a favor de la ciudad gaditana.

Al penetrar una ingente cantidad de oro y plata, aumentó considerablemente la cantidad de capital monetario acuñado, causando inflación y alzando los precios, así como desestabilizando la condensación de capital, que ya no sólo estaba en manos de la aristocracia y la Iglesia, sino que surgió una nueva clase social de nuevos ricos, compuesta sobre todo por banqueros y comerciantes, menos estáticos en lo que a formas

³⁹⁹ A. DOMÍNGUEZ, “Sevilla en la época de Velázquez”. *Velázquez y Sevilla, estudios*, p. 20-21.

⁴⁰⁰ M. Á. LADERO, op. cit., p. 247.

⁴⁰¹ Tomás de Mercado, *Suma de tratos y contratos*, libro IV, cap. 3º. En A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaseo de Sevilla*, pp. 56-57.

de enriquecerse se refiere. Gracias a esta apertura de miras comerciales, potenciaron las industrias ya existentes de jabón, cerámica, loza, tejidos manufacturados (especialmente de seda) y la fabricación de barcos, así como de los elementos de aprovisionamiento que requerían los viajes, fabricándolos o haciendo de intermediarios. Entre estos productos se encontraba la pólvora, cuyos molinos estaban en Triana y Los Remedios; los bizcochos, con al menos un horno en la Cuesta del Rosario, y los toneles en el Arenal. Además, Sevilla destacó también en la producción de libros impresos⁴⁰².

La nobleza de Sevilla había tenido durante la Edad Media un carácter urbano, aunque vivían de las rentas fijas de sus fueros; al devaluarse la moneda con la llegada de metales preciosos americanos, vieron reducidos considerablemente sus ingresos. Este hecho, que afectó a toda Europa, hizo que en el caso sevillano se olvidaran los prejuicios hacia las actividades comerciales y se interesaran por las posibilidades que les ofrecían las Indias, convirtiéndose en cargadores al por mayor y, en muchos casos, incluso emparentaron con los comerciantes y banqueros mejor avenidos⁴⁰³. Por el contrario, muchos mercaderes enriquecidos compraron terrenos para crear mayorazgos y poder adquirir hidalguías y veinticuatrías⁴⁰⁴. La devaluación no afectó a los ingresos del clero, puesto que se basaban en especies, especialmente en trigo, y con la cada vez mayor sus precios no dejaron de aumentar.

Durante el siglo XVI, Sevilla se dotó de una importante red de edificios oficiales que siguen el arte renacentista, como las Casas Consistoriales (1527-1564), el Hospital de las Cinco Llagas (1544-1601), la Lonja de Mercaderes (1584-1598), la Casa de la Moneda (1585-1587) y la Real Audiencia (1594-1597). El Alcázar, sede de la boda del emperador Carlos con Isabel de Portugal en 1526, y la Casa de Pilatos también se actualizaron, en la recién finalizada catedral se levantaron el cuerpo de campanas del alminar, la Capilla Real, la Sacristía Mayor y otras dependencias.

En 1505, maese Rodrigo Fernández de Santaella, arcediano de Reina, constituyó el Colegio de Santa María de Jesús, especialmente destinado al estudio de la gramática, frente a la Puerta de Jerez. Rivalizando con él estaba el colindante Colegio de Santo Tomás, creado en 1517 por el arzobispo fray Diego de Deza para las materias de artes y

⁴⁰² A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, p. 37.

⁴⁰³ A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, pp. 86-88.

⁴⁰⁴ A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, p. 92.

teología, su ubicación original iba a ser en el convento de San Pablo, puesto que estaba ligado a los dominicos. Anterior a ambos era el Colegio de San Miguel, ya mencionado. La Compañía de Jesús se convirtió desde su llegada en la abanderada de la educación sevillana, tanto para niños pobres como para adinerados. En 1579 constituyó el Colegio de San Hermenegildo frente a la iglesia de San Miguel, cuando las aulas que colindaban con la iglesia de la Anunciación fueron insuficientes. También dirigían el Colegio de San Gregorio, establecido en 1592 por demanda de Felipe II para los hijos de católicos ingleses, y ya en el siglo XVII, el Colegio de San Patricio, para los católicos irlandeses, y el Colegio de Becas, en la calle que aún conserva su nomenclatura, además del Noviciado de San Luis.

El precio de la vivienda se encareció por la especulación, y se produjo un aumento en el número de viviendas, primero intramuros, rellenando los ya escasos espacios vacíos, y después en la franja entre la muralla y el río, en los arrabales de Carretería, Cestería y Baratillo, en Triana, en San Bernardo y en San Roque⁴⁰⁵. La austeridad impuesta por Felipe II y, sobre todo, el espíritu contrarreformista, calaron hondo en la mentalidad sevillana, supervisada estrechamente por la Inquisición y las órdenes religiosas, entre ellas los jesuitas, recién constituidos, que erigieron en la ciudad la iglesia de la Anunciación (1565-1578), aunque también fue el momento de la erección de un espacio público de paseo y esparcimiento, la Alameda de Hércules, de 1574.

El momento de auge de la ciudad ocasionó que en la segunda mitad del XVI se introdujera el uso de coches. En 1570 había unos quinientos y el número aumentó en las décadas posteriores, hasta el punto que Luis Brochero publicó en 1626 el *Discurso problemático del uso de los coches*. También la coyuntura favorable hizo que en 1614 acudiera la Embajada Keicho del samurai Hasekura Tsunenaga, del cual hay testimonio de que incluso subió a la Giralda⁴⁰⁶.

El tabaco se introdujo en Sevilla, y por ende en España, en 1607. Hacia 1620 se creó la primera fábrica de tabacos, de carácter particular, en la actual Plaza de Burgos, un espacio que había pertenecido a la antigua morería. Después pasó a formar parte de la Real Hacienda y se convirtió en una de las principales industrias y fuentes de ingreso de

⁴⁰⁵ A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, p. 76.

⁴⁰⁶ F. NÚÑEZ, *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, p. 14.

la ciudad⁴⁰⁷, lo que propició su traslado, ya en el siglo XVIII, a un amplio recinto extramuros creado específicamente.

La cuestión de los judeoconversos se venía arrastrando desde época de los Reyes Católicos. Sus descendientes, así como los que tenían ancestros penados por la Inquisición, tenían vetado el acceso a los órganos de gobierno, a los colegios de Santa María de Jesús y de Santo Tomás e incluso les resultaba prácticamente imposible conseguir un pasaje para las Indias. Felipe III en 1599 y Urbano VIII en 1624 redactaron textos que obligaban a los ciudadanos y a los eclesiásticos, respectivamente, a declarar sobre las manchas en el pasado de sus vecinos. La llegada de un buen número de judíos portugueses a principios del XVII vino a agravar la situación⁴⁰⁸.

El caso islámico era diferente, pues los moriscos eran pocos y solían pertenecer a las clases más humildes, estaban repartidos para evitar la vuelta a sus anteriores costumbres, tenían prohibido hablar el árabe y enseñárselo a sus hijos, y se les vigilaba que asistieran a los oficios⁴⁰⁹. Los musulmanes, casi todos turcos y berberiscos, eran esclavos de guerra, junto con los negros de procedencia colonial portuguesa, que venían bautizados de origen, aunque el arzobispo Pedro Vaca de Castro los hizo rebautizar en masa, a la vez que revalidó sus casamientos, para cerciorarse de que no había ninguno sin cristianizar⁴¹⁰.

La crisis financiera afectó considerablemente a la Sevilla del XVII. Por un lado, la inflación, los impuestos y las requisas de barcos por parte del rey, que arruinaban a banqueros y comerciantes, junto a la piratería inglesa, las guerras, especialmente la de Portugal, la decadencia de la industria⁴¹¹ y a las condiciones medioambientales, como las inundaciones de 1626⁴¹² y 1683 o la ausencia de lluvias de 1652 y de 1682; la primera de estas sequías ocasionó un motín por el precio de los productos alimenticios básicos, como la fanega de trigo, que de los 19 reales de 1650 había pasado a 88 en

⁴⁰⁷ A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocase de Sevilla*, p. 52.

⁴⁰⁸ A. DOMÍNGUEZ, op. cit., pp. 97-100.

⁴⁰⁹ A. DOMÍNGUEZ, op. cit., p. 96.

⁴¹⁰ A. DOMÍNGUEZ, op. cit., p. 104.

⁴¹¹ En este sentido, hay que resaltar que muchas de las manufacturas tradicionales de la ciudad eran objetos de lujo, tales como sedas, brocados y arrees, que se vieron fuertemente afectadas por las leyes suntuarias.

⁴¹² El 26 de enero y el 8 de febrero de 1626, los canónigos de la catedral hicieron una procesión con un *lignum crucis* y faroles por el interior de la Giralda hasta el cuerpo de campanas, para pedir el cese de las lluvias. F. NÚÑEZ, *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, p. 15.

1652⁴¹³, en la segunda falleció una importante cantidad de ganado y las carencias se vieron implementadas por los estragos de las inundaciones de 1683. Sin embargo, el hecho natural más notorio que sufrió la ciudad fue la peste de 1649, donde se calcula que fallecieron unas sesenta mil personas, aproximadamente la mitad de su población, lo cual ocasionó una ingente cantidad de huérfanos, casas y talleres abandonados que pronto entraron en ruina, campos sin gentes para cultivar y sin agua por la sequía de 1652, e imposibilidad de pagar los impuestos o ayudar con obras de caridad.

No obstante, fue durante el XVII cuando los conventos alcanzaron su número máximo, cifrándose en 28 femeninos y 45 masculinos⁴¹⁴. Era habitual que miembros de las principales familias, especialmente las damas viudas, se retirasen a pasar sus últimos años en la tranquilidad de la clausura, pues podían vivir en el ambiente conventual con ciertas licencias, como la compañía de sirvientes. Igualmente, no era extraño ingresar a las muchachas durante los años previos al matrimonio. Todo ello favoreció las colecciones de las instituciones religiosas, pues a cambio de estas estancias solían recibir obras de arte; también perduró la tradición de que las novicias ingresaran con una escultura del Niño Jesús⁴¹⁵, aumentando el y de por sí considerable número de estas imágenes que custodiaban entre sus muros. A los conventos de nueva fundación en el siglo XVII, como el mercedario de San José, de 1623, se suman las remodelaciones y nuevas decoraciones que sufren la práctica totalidad de los edificios religiosos sevillanos, confiriéndoles un aspecto barroco. Así, el convento de la Merced Descalza, el de Santa Isabel y el de Los Remedios, la iglesia del Hospital de la Caridad, San Lorenzo y Santa María la Blanca, por citar algunos ejemplos de una larga lista.

La decadencia sufrida durante el XVII se acrecentó cuando, en 1717, la Casa de Contratación se traslada a Cádiz. A pesar de ello, Sevilla fue corte del primer rey Borbón durante el Lustró Real (1729-1733), lo cual agravó el endeudamiento de las arcas municipales. Por su parte, el estilo barroco se dilató en la ciudad hasta bien entrado el siglo XVIII. En estos años, se concluyeron grandes edificios, como el Palacio Arzobispal, la colegial del Salvador (1674-1712), el Palacio de San Telmo (desde

⁴¹³ A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, p. 135.

⁴¹⁴ A. DOMÍNGUEZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, p. 92.

⁴¹⁵ A. GRACIA, "La imagen y su contexto: Los Niños Jesús del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *El Niño Jesús en las artes plásticas*, p. 293

1682), la iglesia de San Luis de los Franceses (1699-1731) y la de San José (1699-1766), se levantó el convento de Santa Rosalía (fundado en 1701) y, por disposición de la corona, el Real Almacén de Maderas de Segura (1735), la Real Fábrica de Tabacos y la Real Fábrica de Salitre (aprobada por Fernando VI en 1757). Además, se remodeló la Real Fábrica de Artillería e iglesias como San Nicolás de Bari, San Antonio Abad y, ya de transición al neoclásico, San Bernardo. También es el momento de grandes programas decorativos, especialmente las decoraciones murales realizadas al temple por artistas de la talla de Lucas Valdés, Domingo Martínez, Juan de Espinal o Pedro Tortolero, artífices de un estilo que pronto sería reemplazado por el neoclasicismo.

LA REPRESENTACIÓN INFANTIL EN LA ESCUELA SEVILLANA DE PINTURA

LA REPRESENTACIÓN INFANTIL EN EL GÓTICO SEVILLANO

La escuela pictórica sevillana comienza su andadura a partir de la reconquista por San Fernando en 1248. Las modificaciones que sufrió la ciudad en esos años no se limitan al aspecto político y religioso, sino que significaron un profundo cambio en la sociedad y en la propia urbe, pues era necesario que una vez anexionada a la corona de Castilla la ciudad de santos tan ilustres como Santa Justa, Santa Rufina, San Leandro y San Isidoro se convirtiera pronto en un baluarte del cristianismo. Tras unos primeros momentos de consolidación de los nuevos poderes y de estabilización social, la ciudad comenzó a adecuarse a su nueva realidad y se convirtió en corte. Una de las maneras más baratas y vistosas de hacer perceptible ese cambio de rumbo era mediante la pintura, pues los fondos estaban destinados sobre todo a la faceta bélica, con la consecuencia de que la renovación arquitectónica se viera postergada, en algunos de sus casos más singulares hasta época barroca, como la Colegial del Salvador. Así, la transmutación visual al cristianismo se llevaría a cabo mediante la decoración, a la espera de tiempos más propicios para las grandes empresas arquitectónicas. Fue especialmente con Alfonso X cuando la ciudad comenzó su prosperidad y, con ella, se inició el auge artístico, naciendo la escuela pictórica sevillana. No obstante, debido a que ha sido muy frecuente la renovación de estas primeras obras por otras más modernas, no se han conservado vestigios de los orígenes de esta escuela fuera de la miniatura⁴¹⁶. Las primeras pinturas que han llegado a nuestros días se fechan ya en el siglo XIV, son escasas y con una carga devocional tan elevada que hizo que no fueran sustituidas aunque sí continuamente retocadas. En las primeras décadas del siglo XIV, las pinturas sevillanas se aproximan especialmente a la escuela de Siena, con una elegante esencia orientalizante. Desde la segunda mitad del siglo XV la influencia vendrá de Flandes,

⁴¹⁶ En Sevilla se ilustraron algunos de los principales libros escritos por Alfonso X, como son el *Libro de los juegos*, las *Cantigas de Santa María* y, con gran probabilidad, la *Crónica general*. E. VALDIVIESO, Historia de la pintura sevillana, p. 19-21.

aunque suavizando el estilo hispanoflamenco castellano. Desde estos primeros momentos algunas de las características de la escuela sevillana quedaron fijadas y pervivieron a lo largo de los siglos, como son la amabilidad y la suavidad de la línea y de la expresión. Esta tendencia a buscar la gracia y la dulzura mediante la hispanización de los modelos extranjeros, ya sean italianos o flamencos, convierte a la pintura sevillana en la escuela española con unas características más claras y definidas durante el gótico⁴¹⁷.

Las imágenes que conservamos de la Santa Infancia realizadas en Sevilla en el periodo gótico tratan, sobre todo, de Vírgenes con Niño y, en menor medida, de ciclos con las principales escenas de la niñez de Jesús y María, es decir, Nacimiento, Adoración de Reyes y pastores, Circuncisión, Presentación, así como acompañando a santos como San Cristóbal. San Juanito tarda más en aparecer, y será en escenas de su Nacimiento o acompañando a la Virgen con Niño. Tienen la particularidad de que los artistas muestran un interés especial en la representación de los niños, intentando plasmar las características físicas propias de este periodo vital, como son las manos rollizas y las proporciones de las facciones, mientras que en las demás escuelas españolas se centran en la perfección de la Virgen⁴¹⁸. Como bien afirma el profesor Valdivieso, «*la pintura sevillana muestra en sus primeros testimonios elegancia formal y amabilidad expresiva, plasmada en un concepto muy peculiar de captación de la belleza y de la gracia en las figuras, especialmente en las infantiles*»⁴¹⁹.

De la segunda mitad del siglo XIV conservamos cuatro pinturas de Virgen con Niño especialmente relevantes y que continúan teniendo culto en sus templos. Son la *Virgen de la Antigua* [cat. 39] y la *Virgen de los Remedios* [fig. 9, cat. 40], ambas en la Catedral, la *Virgen de Rocamador* en San Lorenzo [fig. 10, cat. 41] y la *Virgen del Coral* en San Ildefonso [cat. 42]. Salvo la segunda, las otras tres pinturas siguen modelos iconográficos muy similares, que vienen a corroborar el interés por la repetición de los modelos convencionales. Se encuentran de pie, coronadas y vestidas

⁴¹⁷ J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, IX, pp. 197-198.

⁴¹⁸ Ibidem: «*Los pintores andaluces se esforzaron por estudiar con ahínco la difícil perfección de la infancia, su peculiar expresión de inocencia y de gracia, y la supieron plasmar admirablemente en primorosas efigies, llenas de vida y sentimiento religioso*»

⁴¹⁹ E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, op. cit., p. 22.

con ricas telas, con el Niño sostenido en un brazo. En los tres casos aparece María con el rostro levemente inclinado hacia Jesús pero girando la mirada al frente, mientras el Niño no aparta la vista de su madre. La *Virgen de la Antigua* le ofrece a su hijo una rosa y la del Coral un fruto identificable con una manzana o una granada y, por lo tanto, atributos de la Pasión y la Redención. Por su parte, el Niño sostiene un pajarillo en los tres casos, un animal que simboliza la Pasión, por lo que se confiere a estas pinturas un carácter más profundo que la simple representación de un instante entre María y Jesús. A diferencia de las demás, la *Virgen de los Remedios* está sentada en un trono pétreo y amamanta a un Jesús desnudo que observa con curiosidad al espectador. En las dos representaciones en las que el Niño tiene el torso al descubierto pende de su cuello una cadena con un trozo de coral engarzado, al igual que aparece en otras pinturas italianas de la época. Este hecho resulta especialmente interesante porque denota un alejamiento de la idea de Jesús como Dios mayestático aun en su etapa infantil, en pos de aproximarlo a su humanidad, puesto que el coral es un amuleto que protege al bebé y, por lo tanto, resulta innecesario cuando se trata del Niño Dios.



Fig. 9: Anónimo, *Virgen de los Remedios*, segunda mitad del siglo XIV. Catedral de Sevilla (detalle)



Fig. 10 Anónimo, *Virgen de Rocamador*, segunda mitad del siglo XIV. Iglesia de San Lorenzo, Sevilla (detalle)

Debido a la alta devoción que suscitó la *Virgen de la Antigua*, van a ser constantes las versiones que se efectuarán en el reino de Sevilla durante, al menos, los doscientos años siguientes⁴²⁰. Una de estas pinturas es la *Virgen de la Rosa*, conservada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad [cat. 43]. Aunque el modelo iconográfico no varía, sí se pueden apreciar sutiles detalles diferenciadores, especialmente en el Niño, que ya no mira a su madre. Su rostro presenta rasgos más infantiles, al igual que sus manos, que aparecen menos estilizadas, como corresponde a los dedos de un niño pequeño. El cabello es más voluminoso, pleno de bucles dorados. Al ser una obra posterior, el estilo ya muestra influencias de las corrientes flamencas que se estaban introduciendo en el arte y que se harán más vigentes en la segunda mitad del siglo XV.



Fig. 12. Juan Hispalense, *tríptico con la Virgen con el niño y ángeles músicos*, c. 1400-1410. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 11 Juan Sánchez de Castro, *Virgen de la Leche*, último cuarto del siglo XV. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

⁴²⁰ Las repeticiones de esta imagen no siempre serán de segunda fila, como la atestigua la versión de ella efectuada por Alejo Fernández que preside el retablo de la capilla de Santa María de Jesús.

En el Museo Lázaro Galdiano se encuentra un tríptico de un pintor de origen sevillano que representa a la *Virgen con Niño y ángeles* en su tabla central, flanqueados por *San Pedro* y *San Pablo* en las alas laterales [fig. 11, cat. 44]. Madre e hijo muestran rostros y cuellos orondos y pálidos, con las mejillas y los labios excesivamente rosados. Las comisuras de ambos se curvan suavemente para esbozar sendas sonrisas, algo novedoso en el panorama pictórico sevillano. Estas características físicas se repiten en los cuatro ángeles músicos que los rodean, pero no en los santos de las tablas de los extremos. Jesús, con la mirada pendiente de María, deja entrever sus dientes, mientras sostiene entre sus manos una filacteria. Al encontrarse envuelto en una tela sólo a partir de la cintura, el pintor deja visible el torso del Niño, donde puede comprobarse su poca habilidad para enfrentarse a la anatomía: el pecho cuadrado, los brazos excesivamente musculosos y una defectuosa unión de las partes. Justo a los pies de María se encuentra la firma del autor, Juan Hispalense, escrito con grandes caracteres. Esta denominación como “hispalense” hace denotar que lo más probable es que se trate de un artista nacido en Sevilla y residente en otro lugar. Este hecho se demuestra en sus características de estilo, que ya Mayer advirtió al relacionarlo más con la escuela aragonesa que con la sevillana⁴²¹.

En el siglo XV aparecen las primeras grandes personalidades de la pintura sevillana. Son una serie de artistas comprometidos con su quehacer, tanto que se organizaron para fijar las bases que debían cumplir todos los oficiales que quisieran llegar al grado de maestría, logrando así la eliminación de una competencia de baja calidad técnica pero precios muy asequibles. Destaca Juan Sánchez de Castro, cuya actividad se documenta entre 1454 y 1484⁴²², con dos tablas donde aparece el Niño Jesús: la *Virgen de Gracia*, actualmente en la Catedral [cat. 45] y proveniente de la iglesia de San Julián, y la *Virgen de la Leche*, adquirida en 1956 por el Museo Nacional de Arte de Cataluña a la colección Muntadas [fig. 12, cat. 46]. En estas pinturas se puede observar cómo, a pesar de ser un siglo posteriores a las mencionadas anteriormente, los rostros siguen con esa amabilidad típica sevillana⁴²³. En ambas se repite un elegante prototipo de Niño de bucles dorados, párpados muy marcados, mejillas rollizas y labios rosados, vestido con

⁴²¹ A. MAYER, *La escuela sevillana de pintura*, p. 38.

⁴²² E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, op. cit., p. 29.

⁴²³ Justi puntualiza que en las pinturas de Sánchez de Castro se aprecia la influencia de los van Eyck. C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, p. 64.

una camisilla blanca que se le abre a la altura del cuello y que le cubre hasta las rodillas. En la *Virgen de Gracia* el Niño juega con las cuentas del rosario de su madre, mientras que en la *Virgen de la Leche* sostiene de nuevo un jilguero. En las obras de los seguidores anónimos de Sánchez de Castro en las que se representan niños, como el *San Cristóbal* del Museo de Bellas Artes de Sevilla o las tablas del *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes* y la *Presentación* del retablo de la parroquia de Santa María de las Nieves de Alanís, siguen el modelo establecido por el maestro pero están ejecutados sin su habilidad, tendiendo a colocarles cabezas desproporcionadamente abultadas y extremidades largas y delgadas.

Una pintura interesante de hacia 1500 es la hispano-flamenca *Virgen con Niño* del Victoria and Albert Museum, obra próxima al círculo de Pedro Sánchez I y a veces atribuida al Maestro de Harris⁴²⁴ [cat. 47]. La mayor parte de la obra corresponde a una recreación arquitectónica gótica, como era frecuente en la escuela flamenca⁴²⁵. Los dos personajes aparecen en el interior de un arco apuntado con gablete, destacando sobre un fondo de intenso negro. Mientras que los elementos pétreos están representados con nitidez, las figuras parecen más difuminadas, lo que hace suponer que hayan sido ejecutadas por una mano diferente. Destaca el Niño, que se encuentra sentado en el vano, de frente, lanzando las piernas en escorzo al espectador y alzando los brazos, con la aparente inestabilidad propia de su edad que obliga a su madre a sujetarlo para que se mantenga recto. Su desnudez deja a la vista el gran conocimiento de la anatomía infantil que tenía este maestro.

Como transición entre los siglos XV y XVI se encuentra la *Virgen del Pilar* de Pedro Millán, ubicada en la capilla de los Pinelo de la catedral [cat. 48]. Es una escultura que sigue el modelo ya asentado en la ciudad gracias a la *Virgen de la Antigua*, aunque Jesús aparece bendiciendo y con el orbe en sus rodillas, como era muy habitual en esos momentos y se repitió a lo largo de la Edad Moderna. A pesar de que sigue una

⁴²⁴ La atribución a un seguidor de Pedro Sánchez I y, más concretamente, al Maestro de Harris, ha sido dada por Chadler Post y José Gudiol, mientras que Angulo la considera más próxima al círculo de Juan Sánchez de Castro. Ver Ch. POST, *An History of Spanich Painting*, VII, p. 868; D. ANGULO, “Un primitivo sevillano en el Museo Victoria y Alberto de Londres”, *AEA*, p. 13; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, IX, p. 390.

⁴²⁵ Existe en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid una *Virgen con Niño* de Roger van der Weyden con una composición similar (inv. 435 1930.125).

iconografía habitual, la sensibilidad a la hora de plasmar la cabeza de Jesús es nueva, pues está representada con una viveza y una naturalidad insólitas en esos momentos en Sevilla. Su frente ancha, mejillas bajas, mentón carnososo y cuello con pliegues son características anatómicas propias de los niños pequeños. Su expresión de sorpresa también es realista y está llena de candor, con los ojos muy abiertos, las cejas elevadas y los labios separados. El cabello, ondulado y revuelto sin elevarse demasiado, también parece plasmado del natural, aunque permitiéndose la licencia de colocar dos cruces de mechones en la frente.

LA REPRESENTACIÓN INFANTIL EN EL RENACIMIENTO SEVILLANO

A pesar de que le cuesta desprenderse de ciertos aspectos vinculados con su tradición gótica, a comienzos del siglo XVI comienza la renovación pictórica sevillana. Su punto de mira central es el humanismo italiano, aunque su influencia estuvo tamizada por la personalidad de artistas de origen flamenco y alemán que, antes de asentarse en la ciudad, pasaron unos años de su juventud en Italia, pues no se encuentran pintores italianos relevantes en Sevilla salvo el rápido paso de Pérez de Alesio por la ciudad. Por estos motivos, las influencias de los grandes maestros llegan a través de los grabados y las estampas⁴²⁶. El campo de la escultura siguió un camino similar, aunque con un par de diferencias remarcables. Por un lado, la presencia de Pietro Torrigiano, un artista de primera fila que Sevilla desaprovechó por su incapacidad de desvincular el arte del aspecto devocional. Por otro lado y a diferencia de la pintura, sí hubo algunos testimonios escultóricos infantiles de gran calidad, como son los sepulcros de don Pedro Enríquez y doña Catalina de Ribera de la Cartuja, realizados en Génova y montados en la cartuja de Santa María de las Cuevas entre 1520 y 1525⁴²⁷, y los tondos cerámicos de Andrea della Robbia, en la Catedral y en Santa Paula.

En pintura, la primera mitad de siglo la personalidad alrededor de la cual orbitarán los demás artistas será Alejo Fernández, aún deudor de un pasado tardogótico nórdico pero que aporta ciertas novedades estilísticas, y la segunda mitad se verá dominada por Pedro de Campaña. La primera gran figura sevillana es Luis de Vargas, aunque de nuevo sus dos largas estancias en Roma modifican su estilo con visos más italianizantes. La representación infantil no sólo fue tratada por los grandes maestros, sino que prácticamente no hubo pintor en Sevilla que no plasmara en alguna ocasión un niño, ya fuera Jesús, un ángel, un retrato o un niño popular. Para acotar este recorrido, vamos a traer a colación tan sólo las obras de los principales artistas de la ciudad, puesto que fueron ellos los que dominaron la producción, definieron los gustos y formas de representación y sentaron las bases para el periodo barroco.

⁴²⁶ Justi, en su crítica a los romanistas sevillanos, apunta «*que prácticamente en cada uno de los cuadros importantes se puede hablar de un original italiano o de la estampa que lo había trasplantado a España*». C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, p. 70.

⁴²⁷ V. LLEÓ, *Nueva Roma*, p. 141, nota 45.



Fig. 13: Alejo Fernández, *Virgen de la Antigua*, c.1525. Capilla de Santa María de Jesús, Sevilla (detalle)

Alejo Fernández es la primera gran personalidad artística del renacimiento sevillano dentro del campo de la pintura⁴²⁸. Sin duda, fue el pintor más importante de la ciudad prácticamente desde su llegada en 1508 tras pasar varios años en Córdoba, y puesto que creó un taller con colaboradores y discípulos que se dedicaron a ayudarlo con sus cuantiosos encargos, sobre todo durante la última etapa de su producción, su estilo y técnica se transmitió entre los artistas sevillanos.

Además, debido a su gran fama y maestría, surgió en torno a su figura un nutrido grupo de seguidores que imitaban sus modelos y composiciones, por lo que el estilo de Alejo Fernández será el que domine entre los pintores sevillanos durante toda la primera mitad del siglo XVI. A pesar de su importancia para la escuela pictórica sevillana, Francisco Pacheco no lo incluye en su *Arte de la pintura*, quizás por su rechazo a la producción de influencia nórdica, pues según él, «cuando una pintura es seca y sin fuerza ni brío, decimos que es flamenca»⁴²⁹. Ciertamente es que su formación flamenca le dejó una impronta que le acompañaría toda su vida y que concordaba a la perfección con la pintura que se venía ejecutando en Sevilla, por lo que se adaptó sin sobresaltos. También se han querido ver rasgos italianizantes en sus obras, por lo que no se descarta que realizara un viaje a Italia hacia 1495, antes de su asentamiento en Córdoba⁴³⁰.

⁴²⁸ Justi lo llama «un *Quentin Metsys andaluz*». C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, p. 64.

⁴²⁹ F. PACHECO, I, *Arte de la pintura*, p. 348.

⁴³⁰ E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, p. 49.

Presidiendo el retablo de la capilla de Santa María de Jesús se encuentra su interpretación de la *Virgen de la Antigua* [fig. 13, cat. 50], en la cual se puede observar cómo Alejo Fernández, tomando un modelo ya consagrado, realizó una obra que venía a ser un paso más dentro de la tradición de Vírgenes con Niño sevillanas. En la *Virgen de la Antigua* el ideal de belleza femenina ha cambiado, la pintura de la catedral hunde sus raíces en los prototipos de la escuela sienesa, mientras que la de la capilla de la Puerta de Jerez presenta la fisonomía nórdica mucho más realista. El pequeño Jesús también difiere de una pintura a otra. Anatómicamente, el de Alejo es menos esbelto, y por ello más próximo a las proporciones reales de un niño, destacan especialmente sus rollizas manos de dedos cortos, con los hoyuelos de los nudillos y el pliegue de la muñeca marcados ⁴³¹, muy cercanas a las de un bebé real, a diferencia de las alargadas y estilizadas manos del Jesús de la catedral. Los rostros también son distintos, y aunque las encarnaciones de las mejillas con las que dota Alejo a su Niño son más naturales, la expresión seria y sus ojos cansados lo distancian de su edad. Resulta de apariencia más infantil el semblante del Jesús gótico, con la mirada absorta en su madre.

La *Virgen de la Rosa* de la iglesia de Santa Ana presenta un modelo de Niño Jesús sustancialmente distinto al anterior. Aparece más crecido, no de talla sino de edad, como bien denota su actitud y su cabellera de delicados rizos dorados. Se nos muestra sentado con las piernas flexionadas, en una postura muy naturalista y relajada, concentrado mientras parece leer un libro y sin percatarse de que su madre le está ofreciendo la rosa que da nombre a la pintura. La anatomía está bien resuelta, pues muestra un volumen propio de un niño pequeño, especialmente en la forma de resolver el cuello, las muñecas y los tobillos. Con grandes similitudes en lo que a la composición se refiere nos encontramos a la *Virgen con Niño y donante* del Palacio Arzobispal de Sevilla, en la que una melancólica María, sentada en un trono arquitectónico, aparece con el Niño en su regazo, sujetando con delicadeza su espalda y previendo, con su otra mano, que al pequeño se le escape el libro que sostiene. Dos ángeles mancebos y un donante oran contemplando la escena familiar.

⁴³¹ Los hoyuelos de los nudillos de los bebés se deben a que poco después de nacer generan una capa de grasa que les ayuda a mantener los dedos calientes mientras su sistema termorregulador madura, por lo que es una característica de su corta edad que se va perdiendo según crecen.

Muy interesante es una tabla que ha aparecido recientemente en el mercado de arte y que representa a la *Virgen con Niño, Santa Ana y dos donantes*⁴³² [cat. 51]. En esta obra, el fondo ha desaparecido casi en su totalidad para volverse en un negro profundo, y tan sólo hay una mención a que los personajes se encuentran en un interior en la esquina superior derecha, donde se aprecia una moldura. Así, todo el espacio ha sido ocupado por las figuras, especialmente las sagradas, mientras que en el tercio inferior se localizan los donantes, una pareja postrada y con la mirada baja en actitud de orar y a menor escala, un principio medieval que se pierde durante el renacimiento. Los rostros de la Virgen y de Santa Ana enlazan con la producción de Alejo y denotan su ascendencia alemana, mientras que el estudio anatómico del Niño tiene influencia quattocentista, si bien hay que reseñar que la musculatura no es la propia de un niño de tan corta edad. Jesús aparece sentado, en una postura levemente forzada, sobre las rodillas de su abuela, que lo sostiene con sus manos. Juega con un pajarillo atado a un cordel y sonrío, siendo así la única figura de la pintura que no se encuentra sumida en un estado de aflicción.

Pero en lo relativo a los personajes de la Santa Infancia, en Alejo Fernández no nos vamos a encontrar exclusivamente al Niño Jesús, sino que va representar también a María recién nacida en el *Nacimiento de la Virgen* que pinta para la viga del retablo mayor de la catedral de Sevilla [cat. 52], acompañándola del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, la *Adoración de los Reyes* y de la *Presentación en el Templo*. En ese lugar tan destacado se iban a situar cuatro pasajes relacionados con la niñez, que se dividieron en dos pinturas sobre María y dos sobre Jesús, y por lo tanto, ponderando a la madre con el hijo. Debido a que se iban a colocar en un lugar muy elevado y que, por ello, su visión iba a ser necesariamente en contrapicado, Alejo se ve obligado a forzar las perspectivas, realizando obras muy verticales y con un desarrollo arquitectónico con el que contextualizar las figuras.

El *Nacimiento de la Virgen* recrea el interior de una alcoba. En primer término, junto a San Joaquín, aparece una elegante mujer sosteniendo a María de tal forma que parece mostrarla al espectador. Todo en la pintura conduce a la Virgen: la diagonal formada

⁴³² Subastada en Sevilla por Isbilya Subastas el 14 de abril de 2015. Catálogo 3, lote 120, p. 47.

por las criadas y acentuada por la silueta de Santa Ana, la mirada de sus padres y de la dama que le coge en brazos, los paños blancos que, con su oblicuidad, parecen dirigir la vista hacia ella. Está representada con facciones serenas, anatomía estilizada y visible en gran parte gracias a que sólo se cubre con una tela la mitad de su cuerpo, no obstante, su apariencia, tanto por el tamaño como por la vivacidad del rostro, que no concuerdan con la de un recién nacido. El Niño Jesús de la *Adoración de los Reyes* [cat. 53] sigue un modelo muy similar al de María en el *Nacimiento de la Virgen*. Es mostrado a los Magos por su madre, que lo alza con suavidad, sosteniéndolo de igual manera que en la pintura anterior. De nuevo no se ha representado a un recién nacido, sino que se trata de un niño más crecido, capaz de sostener por sí mismo el peso de su cabeza y de estar atento a las figuras que lo rodean. La última de estas pinturas, la *Presentación en el Templo*, sigue la misma línea en lo que a representación infantil se refiere; la postura es muy similar, si bien en este caso está completamente cubierto, y ni el tamaño ni la expresión del rostro concuerdan con su edad.

En estos mismos años hay otros artistas en Sevilla que se enfrentan a la realización de la Virgen y Jesús en sus edades infantiles, aunque con unos resultados menos perfectos. El Maestro de la Mendicidad realizó un tríptico cuya tabla central muestra a la *Virgen con Niño*, actualmente se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla aunque procede del Hospital de la Mendicidad y ha sido restaurada recientemente⁴³³ [cat. 54]. Es un Niño macizo, muy volumétrico, de rizos dorados y con los rasgos simplificados y muy perfilados. Alza su brazo izquierdo y abre la palma para que se apoye en ella un pájaro, que a su vez se encuentra atado por un fino cordel que Jesús sujeta con su mano derecha. Al aparecer desnudo, muestra visibles deficiencias anatómicas que evidencian que se trata de un maestro de segundo orden.

La llegada de Pedro de Campaña a la ciudad supuso una nueva ráfaga de aire fresco frente a los reiterativos diseños de un anciano Alejo Fernández y sus seguidores⁴³⁴.

⁴³³ Esta obra ha sido restaurada durante 2013 y 2014 por Enrique Gutiérrez de Carrasquilla dentro del proyecto *Patrimonium Hispalense* promovido por el Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS) del Ayuntamiento de Sevilla. <http://patrimoniumhispalense.com/es/el-proyecto>.

⁴³⁴ A. MAYER, *La escuela sevillana de pintura*, p.80; E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 40. En agosto de 1537 se efectúa un pago a «maestre Pedro Campanero Flamenco» por la ejecución de una pintura en la Catedral, por lo que es necesario que su llegada se efectuara, como muy tarde, en el verano de ese mismo año.

Campaña, que venía de formarse en Bruselas, Bolonia y Venecia, introdujo en Sevilla nuevos modelos más actuales, con una corporalidad y una capacidad de introspección inauditas hasta el momento. Sus figuras pesan y sienten con un realismo desconocido en el panorama pictórico de la ciudad. La fama no tardó en llegarle y, gracias a ella, la escuela pictórica sevillana se actualizó, se consolidó y llegó a alcanzar altas cotas que ya no perderá durante toda la Edad Moderna. La primera obra conservada en Sevilla de Pedro de Campaña fue, precisamente, una *Virgen de los Remedios*, pintada hacia 1538-1540⁴³⁵ para la iglesia de San Vicente [fig. 14, cat. 55], donde aún hoy se conserva. Resuelta con pocos tonos, con predominio de los más claros en la zona superior para dar liviandad, y con un retorno a los fondos dorados, introduce una naturaleza sutil y minuciosa de reminiscencias leonardescas, aunque la fisonomía de la Virgen recuerda más a las facciones de la *Virgen del clavel* o la *Eva*, ambas de Durero [cat. 56 y 57]. En esta pintura el volumen macizo de María rompe el hieratismo con la ligera inclinación de su torso y su cabeza, creando una línea curva azul que envuelve al Niño. El cuerpo de Jesús repite la misma ondulación al aparecer apoyado en su madre, en una postura distendida salvo el cuello, que inclina hacia su pecho. Sostiene un racimo de uvas, símbolo de su sangre en la Eucaristía, lo que explica la actitud un tanto meditabunda tanto de ambos. Para reforzar este significado pasionario, bajo la mano de Jesús que pende en reposo se localiza una rosa roja, la única de toda la pintura, símbolo de su futura sangre derramada. Su desnudez casi total permite observar la piel, de una palidez casi traslúcida, y demuestran cómo Campaña dominaba la anatomía ya en sus primeras obras en la ciudad, pues la proporción y la musculatura de Jesús se adecuan a las de un niño pequeño.

En la Gemäldegalerie de Berlín se conserva una *Virgen de la leche* datada hacia 1540-1545⁴³⁶ [cat. 58]. En ella se prescinde del fondo, ya de por sí sucinto en la obra anterior, para centrar toda la atención en las dos figuras, destacadas del negro que las envuelve mediante un foco de luz proveniente de la izquierda. El rostro de María se ha estilizado y destacan más sus facciones, en especial sus ojos de párpados pesados, la rectitud de su nariz y su barbilla más afilada. Sostiene a un rubicundo Niño Jesús, que la observa con total atención mientras mama. Lo más llamativo de la pintura es la intensidad de la

⁴³⁵ E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 50.

⁴³⁶ D. ANGULO, *Pedro de Campaña*, p. 31. E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 64.

mirada del bebé, en la que se logra gran realismo gracias a la incorporación de unos leves toques de blanco.

Compartiendo el mismo fondo negro se encuentra la *Adoración de los Reyes* del Museo Catedralicio de León [fig. 15, cat. 59], efectuada hacia 1545-1546, año éste último en el que el comitente, don Juan Fernández de Temiño, abandona Sevilla por su nombramiento como obispo de León, lo cual explica su ubicación. Por su parte, San José sigue siendo un anciano al que se le reserva un segundo plano, otro motivo para fijar la fecha de realización con anterioridad a 1550, momento a partir del cual la Iglesia comienza a rechazar esta visión tan pasiva e insignificante del santo. El punto central de la pintura se localiza en los pálidos rostros de María y Jesús, pues es el lugar donde incide la luz con más fuerza. La posición en la que sostiene al Niño es, hasta este momento, la más realista de la pintura sevillana, denotando una concienzuda observación directa. Se encuentra sentado sobre la mano derecha de su madre, con la espalda apoyada en el pecho de ella. María lo reclina con suavidad para facilitarle la visión de los Reyes que se encuentran a sus pies y, para evitar que su cuerpecito se incline en demasía puesto que aún carece de la estabilidad necesaria para mantenerse en una postura erecta, la Virgen lo sujeta con su mano derecha, hundiendo los dedos en su piel. Su anatomía es totalmente verídica, propia para la edad que ostenta. Pero Campaña no sólo ha sabido plasmar como nadie hasta el momento la fisonomía y características



Fig. 14: Pedro de Campaña, *Virgen de los Remedios*. Iglesia de San Vicente, Sevilla (detalle)



Fig. 15: Pedro de Campaña, *Virgen de la Leche*. Museo Catedralicio, León (detalle)

físicas de un niño, sino que su actitud reproduce fielmente la inseguridad que produce en un bebé la presencia de desconocidos. Así, Jesús busca la protección de su madre agarrándole el pulgar y ella le da confianza apoyando la mejilla en su cabeza.

Próximo a esta pintura aunque unos diez años posterior es el dibujo de la colección Boix, hoy perdido, que muestra una *Adoración de los Reyes* con la firma apócrifa de Federico Barocci⁴³⁷ [cat. 60]. Localizada en un interior ruinoso, San José aparece en primer plano en el ángulo izquierdo, tumbado con su bastón con una pose muy similar a la habitual a la hora de representar a los tullidos y vagabundos. Como elemento peculiar nos encontramos con que los tres Reyes se encuentran postrados a los pies de Jesús mientras su madre, con una sonrisa, lo eleva para mostrarlo. Esta particularidad se repite en la *Adoración de los Reyes* del retablo de la capilla de San Nicolás de Bari de la catedral de Córdoba, fechada en 1556 [cat. 61], aunque en ella hay una multitud que se agolpa en segundo plano y el Niño aparece más temeroso, girándose y encogiéndose, mientras la Virgen parece intentar apartar su manita de la cara. San José es radicalmente distinto, un hombre joven y pendiente de la situación, aunque siga localizándose en la retaguardia. Presidiendo el cuerpo superior de este mismo retablo Campaña pintó una *Virgen con Niño* con gran carga alegórica. La escena se desarrolla en un nuboso cielo dorado plagado de ángeles pasionarios, uno de los cuales entrega una cruz a María, que la recoge absorta y con la mirada perdida, a la vez que Jesús, con los ojos fijos en el frente y plenamente consciente, extiende su mano para recibir la cruz.

En 1555 Pedro de Campaña realizó en seis meses el retablo de la capilla del Mariscal de la catedral de Sevilla⁴³⁸ [cat. 62], para lo cual contó con la ayuda de su taller y de un colaborador, Antonio de Alfián. En el banco se encuentra *Jesús entre los doctores* en el momento en el que San José y la Virgen lo encuentran [cat. 63], obra que presenta gran participación del taller y cuyo modelo será retomado en el retablo de la iglesia de Santiago de Écija. Ambos parecen partir de un dibujo previo diseñado por Campaña en el que la preeminencia de Jesús se resalta al colocarlo de pie en el centro de la composición, sobre un estrado de dos escalones, mientras que la mayoría de los demás

⁴³⁷ E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 178.

⁴³⁸ Para Justi es la obra maestra de Campaña, en la que se aproxima como pocos a Rafael salvo en los retratos, en los que deja ver su origen flamenco. C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, p. 68.

personajes se encuentran sentados. La mayor diferencia está en los padres del Niño, que en el caso astigitano tienen una edad mucho más avanzada.

La obra principal del retablo es la *Purificación de la Virgen* [fig. 16, cat. 64]. La escena se desarrolla en el interior del Templo de Salomón, como queda evidenciado al fondo con la presencia del Arca de la Alianza iluminada por el candelabro de siete brazos. En torno a una arquitectura clasicista, se localizan las figuras que componen el pasaje bíblico: el anciano Simeón con Jesús en los brazos, una Virgen de perfil clásico, San José, joven y con una vela que hace referencia a la festividad de la Candelaria, y la profetisa Ana en penumbra. Alrededor se sitúan las personificaciones de las virtudes cardinales y teologales, cada una con su símbolo identificativo⁴³⁹, y en primer plano un pedigrüño al que un niño le acerca una



Fig. 16: Pedro de Campaña, *Purificación de la Virgen*, 1555. Capilla del Mariscal, catedral de Sevilla

manzana. Este joven puede considerarse como el más claro antecedente del modelo infantil que creará Murillo, con su pelo alborotado y sus armónicas facciones de amplias mejillas sonrosadas y boca pequeña.

Además de este chiquillo, en la pintura aparecen tres niños de pecho, los dos de la alegoría de la Caridad y el propio Jesús. Los tres están tratados con igual maestría, apreciándose que Campaña no sólo ha sabido representar las características físicas de unos recién nacidos, con sus proporciones y volúmenes específicos perfectamente logrados, lo cual ya constituiría de por sí un hecho remarcable dentro de la pintura de la

⁴³⁹ Delante aparece la Caridad. Detrás, de izquierda a derecha, nos encontramos con la Justicia, la Fortaleza, la Prudencia, la Fe, la Esperanza y la Templanza. D. ANGULO, *Pedro de Campaña*, pp. 22-23. E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 108-110.

niñez, sino que va más allá. Se denota que hay detrás un conocimiento amplio de la idiosincrasia de la primera infancia, evidenciada por sus posturas y formas de actuar, destacando en la manita que Jesús introduce en la barba de Simeón. Igualmente realista es la distribución del peso de los bebés, es decir, por su edad aún no tienen fuerza para sostener sus cabezas o mantenerse erguidos por sí mismos, sino que deben apoyarse, en el antebrazo del sacerdote en el caso de Jesús y en el pecho de la mujer en el caso de los otros dos. La forma de sostenerlos por parte de los adultos es, igualmente, la más acertada tratándose de niños tan pequeños. Todos estos detalles debieron de ser asimilados por el pintor mediante la observación directa o por la propia experiencia, puesto que en 1555 Campaña ya había criado a sus tres hijos⁴⁴⁰.

Ya en los niños representados en *Las siete virtudes* del Museo San Carlos de México se aprecia cómo el estilo de Campaña se ha apartado claramente de los modelos nórdicos para acercarse a una concepción física infantil de reminiscencia italiana, con matices de Rafael y de Leonardo [cat. 65]. El conjunto de niños que aparece en la *Purificación* suponen un paso más, llegando a un punto de perfección que los sitúan, a nuestro juicio, como la mejor representación pictórica infantil del siglo XVI sevillano.

Aunque la mayor parte de los niños sagrados que se pintaron en el siglo XVI representan al Niño Jesús, Pedro de Campaña también se enfrentó a la realización de las otras figuras que componen la Santa Infancia. En lo referente a la Virgen Niña, Pacheco hace referencia a una *Natividad de la Virgen* efectuada para la iglesia de San Lorenzo que Palomino sitúa en el banco de un retablo, aunque ya estaba desaparecida en época de Mayer⁴⁴¹. También perdida (aunque en 1936) es una *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, realizada hacia 1557-1559 y conservada hasta entonces en la iglesia del Salvador de Vejer de la Frontera, de la que se conserva una fotografía⁴⁴² [cat. 66]. La escena se dividía en dos ámbitos, la parte baja y terrena, más sólida, y la celestial, cubierta de nubes vaporosas y un rompimiento de gloria. Sobre la tierra aparecían con monumentalidad las figuras arrodilladas de San Joaquín y Santa Ana, de sus vientres

⁴⁴⁰ E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 28. Sus tres hijos, Pedro, Juan y Catalina, nacieron entre 1539 y 1545.

⁴⁴¹ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, t.I, p. 49; A. MAYER, *La escuela sevillana de pintura*, p. 84.

⁴⁴² E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 152.

surgían sendas ramas que, al encontrarse, germinaban en una única flor que servía de base a una Inmaculada niña envuelta en un halo de llamas y rodeada por ángeles.

María aparece de pie, recta como un fuste, creando un suave contraposto por la posición de brazos y caderas que recuerda a la Cieguecita de Martínez Montañés, aunque su rostro recuerda al Niño del *Jesús entre los doctores* del retablo del Mariscal. Baja la mirada, en actitud de sumisión y respeto, mostrando una compostura poco habitual en una niña de su edad, dejando entrever así que el interior de la Virgen poco tiene que ver con su aspecto infantil exterior. No se debe confundir esta obra con otra de la misma temática, pintada en los mismos años y también perdida, efectuada para presidir un retablo del marqués de Ayamonte, don Francisco de Guzmán, pues en la descripción de dicha pintura se cita que María aparece con el Niño en sus brazos⁴⁴³.

No obstante, el grupo donde coinciden todos los miembros de la familia de María es el retablo de Santa Ana de Triana, efectuado hacia 1550-1556⁴⁴⁴. En él aparece el ciclo de la vida de la Virgen y de su madre. Las pinturas, aunque desordenadas, tienen carácter cronológico excepto las dedicadas a María Salomé y María Cleofás, que son dos retratos de familia. La serie comienza con las escenas previas al alumbramiento de la Virgen, con *San Joaquín rechazado en el Templo*, *San Joaquín abandonando su casa*, *El anuncio del ángel a San Joaquín* y *El abrazo en la Puerta Dorada*. María en edad infantil aparece en un par de ocasiones, si bien es cierto que en *La coronación de la Virgen en el Templo*, aunque sea un pasaje extraño, al ser un acontecimiento previo a las nupcias de María ésta debería contar a lo sumo con trece años y, sin embargo, Campaña la representa mucho mayor. Tampoco se acerca a la edad estipulada en *La Presentación*, donde según los apócrifos⁴⁴⁵ la niña no tenía más que tres años recién cumplidos y en la pintura se nos muestra ya bastante crecida. En *La Presentación de la Virgen en el Templo*, ya mencionada, Santa Ana hace visible su pesadumbre por la separación de su hija mientras San Joaquín está ajeno al emotivo momento que vive su esposa y se centra en alcanzar una moneda a un tullido. En la parte superior María se arrodilla para ser

⁴⁴³ C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, p. 163; E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, p. 152.

⁴⁴⁴ Para el proceso constructivo del retablo, ver E. VALDIVIESO, *Pedro de Campaña*, pp. 113-114.

⁴⁴⁵ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, VII, v. 2; “Evangelio del Pseudo-Mateo”, IV, 2; “Evangelio de la Natividad de María”, VI, v. 1.

recibida por el sacerdote y dos mujeres. Su actitud de dolor supera a las descripciones de los evangelios apócrifos, donde su sumisión tiene más fuerza que el sufrimiento por alejarse de sus padres, pero Campaña ha primado la emotividad natural sobre los textos devocionales.

El *Nacimiento de la Virgen* es una escena plena de detalles costumbristas que aportan una preciosa información sobre el proceso del parto y el ajuar doméstico en el siglo XVI, aunque más que en relación con Sevilla, el tipo de cama con dosel y la ventana de vidrios redondos emplomados nos aproximan al mundo belga del cual Pedro de Campaña provenía. En la zona más próxima al espectador se aprecia el momento en el que la matrona muestra a San Joaquín su hija, que acaba de ser bañada, como demuestra la palangana que se localiza a los pies de la matrona, y una doncella se afana en calentar en el brasero la tela con la que envolverán a la Virgen. Es un bebé excesivamente grande para acabar de nacer, aunque con una postura muy realista pues aparece con los puños cerrados y los bracitos recogidos en el pecho. Muy similares son el San Juanito de su *Nacimiento* y el Niño Jesús de la *Adoración de los pastores*, también en este retablo.

En las calles laterales del ático se localizan dos pinturas nada convencionales que representan, respectivamente, a *María Cleofás con sus cuatro hijos* y a *María Salomé con sus dos hijos*. No son obras fácilmente identificables, y debemos su identificación al buen ojo crítico de Sancho Corbacho y Hernández Díaz⁴⁴⁶, que fueron los primeros en percatarse de que estas tablas reproducen a las hermanas de la Virgen. Los jóvenes son Santiago el Mayor y Juan Evangelista para María Salomé, y Simón, Santiago el Menor, Judas Tadeo y José el Justo para María Cleofás. Estas pinturas nos permiten comprobar de nuevo cómo se enfrenta Campaña a la realización de los niños, que en este caso aparecen en diferentes edades y actitudes, creando un variado repertorio de gestos y expresiones, aunque en todos ellos destaca la dulzura que muestran entre ellos y hacia sus madres, a las que observan con devoción.

⁴⁴⁶ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, pp. 42-43.

De Pedro de Campaña también se conservan tres retratos de niños, los situados en el banco del retablo del Mariscal, y constituyen el primer ejemplo conservado de retratística infantil en la pintura sevillana. Representan al hijo y a las dos hijas de los matrimonios formados por los hermanos Rodrigo y Alonso Caballero con las hermanas Leonor y Mencía de Cabrera. A diferencia de lo que ocurre con la pintura religiosa, en estos casos no se busca la idealización de las figuras sino la aproximación a las particularidades que los individualizan y la plasmación del carácter a través de los rasgos físicos del rostro. Al tratarse aún de personas jóvenes, en los que el tiempo y las vicisitudes de la vida apenas han dejado huella en sus rostros, el trabajo del retratista se complica, y es por ello que estos niños muestran cierto aire seco, sin la frescura propia de su edad, hecho que subsanará once años después Pedro de Villegas en el *Retrato de una niña* de la familia Bolaños, en el retablo de la Visitación [cat. 78], donde aun cuando sus rasgos sean reales y fidedignos, la pequeña alberga cierta ingenuidad infantil.

No obstante, es necesario precisar que en este tipo de obras lo que el comitente busca no es precisamente el candor de la infancia sino lo opuesto, esto es, constatar cómo su línea sucesoria se mantiene para las futuras generaciones y, por ello, los niños son representados con una seriedad y una carga introspectiva más propia de un adulto, pues deben mostrarse como capacitados para asumir la responsabilidad que se les tiene asignada en un futuro. Es igualmente importante en este tipo de pinturas hacer hincapié en que, como retrato familiar, quede patente la pertenencia de los jóvenes a su dinastía, y en este caso se logra sin problemas gracias a que en los tres rostros se aprecian rasgos físicos similares a los de sus progenitores. Es encomiable el esfuerzo realizado por Campaña a la hora de enfrentarse a una obra de estas características así como el resultado obtenido, incluso Mayer llega a equiparar estos retratos con los de Antonio Moro⁴⁴⁷.

Nacido en Holanda hacia 1515, se tiene constancia de la presencia de Hernando de Esturmio en Sevilla desde 1537, el mismo año en que aparecen los primeros datos de Pedro de Campaña en la ciudad. Aunque llega joven, ya se había formado en su país de

⁴⁴⁷ A. MAYER, *La escuela sevillana pintura*, p. 94.

origen⁴⁴⁸, y por ello su estilo muestra características flamencas, aunque es probable que su aprendizaje acaeciera en un ambiente provincial y por ello se comprueba en sus composiciones un arcaísmo que poco tiene ver con los grandes maestros flamencos de su época⁴⁴⁹. Su calidad técnica no es equiparable a la de su compatriota Campaña, aunque ha dejado testimonio de algunas representaciones con presencia infantil.

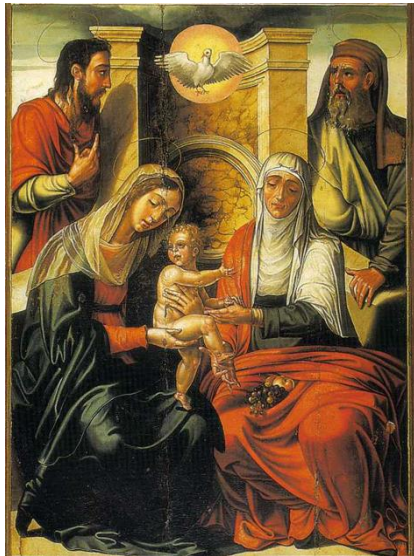


Fig. 17: Hernando de Esturmio, *Sagrada Parentela*, 1549. Iglesia de Santa María de la O, Sanlúcar de Barrameda



Fig. 18: Hernando de Esturmio, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, 1555. Colegiata, Osuna

La primera obra de Esturmio de la que se tiene constancia se localiza en la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera, donde realiza un retablo en colaboración con otros artistas, Pedro Fernández de Guadalupe y Antón Sánchez de Guadalupe. De su mano son, entre otras pinturas, dos escenas con iconografía infantil, la *Adoración de los Reyes* y la *Presentación en el Templo*⁴⁵⁰. En ambos casos destaca la fornida anatomía de Niño Jesús, desarrollada en exceso y que resalta aún más por encontrarse desnudo, y el pequeño tamaño de su cabeza en relación con el cuerpo, pues sigue un canon más próximo al de un adulto que al de un bebé.

⁴⁴⁸ E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, p.76. Puede que este artista pasara un tiempo en Italia antes de su llegada a Sevilla, pero no se tienen datos para corroborarlo.

⁴⁴⁹ J. M. SERRERA, *Hernando de Esturmio*, p. 16.

⁴⁵⁰ Ibidem.

La *Sagrada Parentela*, de 1549, es la pintura central del retablo de la iglesia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda [fig. 17, cat. 67]. El Niño, sostenido por la Virgen en una posición especialmente incómoda de mantener, la mira mientras tiende sus bracitos a Santa Ana. El modelo infantil vuelve a ser el de un niño pálido de bucles rubicundos, demostrando cómo estas características ya se habían convertido en las habituales a la hora de representar al Niño Jesús en Sevilla. También representó Esturmio a niños en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* [Fig. 18, cat. 68], sita en la Colegiata de Osuna, fechada en 1555 y realizada a partir de una estampa de Cornelis de Vos. En el rompimiento de gloria, María está acompañada por un fornido Niño en contraposto y una serie de ángeles, dos mancebos y cuatro muy jóvenes con faz y anatomía similar a la de Jesús. Detrás de Santa Ana y constituyendo su séquito se encuentran dos muchachas bastante estilizadas. La mayor parece explicar la escena a la más joven mientras ésta observa con asombro el rompimiento de gloria, cobijándose en el abrazo de su compañera⁴⁵¹.

El último ejemplo de Esturmio que vamos a reseñar es la representación de Isaac como un niño aunque algo crecido, en el *Sacrificio de Isaac* de la iglesia de Santa Ana, una tabla del banco del desmembrado retablo de Santa Catalina [cat. 69]. De nuevo rubio y con cabellos rizados, el joven anda a la zaga de su padre y, por ello, Esturmio lo ha representado de perfil, dando una zancada, con el pelo y la ropa ondeante. Su rostro denota cierta preocupación, al igual que el de Abraham, que parece que se ha girado repentinamente para alzar el índice al cielo. Serrera ha querido ver en la figura del muchacho un cuerpo y una musculatura propia de un adulto⁴⁵², aunque a nuestro parecer es de las figuras jóvenes de Esturmio más proporcionada, pues tiene un canon corto, de unas seis cabezas, más acorde con un niño que con un hombre.

El único que puede competir con Pedro de Campaña a la hora de ser capaz de plasmar la infancia con realismo y belleza es su coetáneo Luis de Vargas, el primer pintor relevante del renacimiento sevillano nacido en la ciudad, cuyos años transcurridos en

⁴⁵¹ Estas pinturas han sido comentadas también en las p. 206 y 303, respectivamente.

⁴⁵² J. M. SERRERA, op. cit, lám. 4.

Italia quedan patentes en sus pinturas. En el retablo del *Nacimiento*, localizado en la Catedral, aparecen varias representaciones infantiles. Preside este conjunto una *Adoración de los pastores*⁴⁵³ [cat. 70], una pintura donde cierto *horror vacui* manierista invade la escena, pues prácticamente todo el espacio se encuentra ocupado por figuras de gran tamaño, entre los que se encuentran dos jóvenes pastorcillos, uno un poco intimidado por la presencia de una cabra junto a él, y el otro en brazos de su madre observando a la muchedumbre que se reúne en torno a Jesús. Una serie de rubicundos angelitos circundan la figura de Dios Padre, tres de los cuales descienden para contemplar al Niño, sus complicadas posturas han dificultado que guarden un canon apropiado, mostrando caderas, brazos y piernas en exceso gruesos. Por su parte, Jesús se localiza en un rincón, sobre una tela colocada encima de un fardo de trigo. La audacia de Luis de Vargas se denota en el marcado escorzo con el que posiciona al Niño, aunque no esté perfectamente resuelto. Es especialmente en esta figura donde se aprecia con más claridad su profunda comprensión de la anatomía de la primera infancia, colocándole una carnosidad propia de su edad, con los pliegues de los tobillos y muñecas y arrugas en el costado por estar levemente contorsionado, así como el ombligo algo inflamado. También su gestualidad se adecua correctamente, pues parece alzar las extremidades hacia su madre. En el banco de este mismo retablo Vargas volvió a incluir al Niño Jesús en las escenas de la *Presentación* [fig. 18] y de la *Adoración de los Reyes*.

También en la Catedral de Sevilla se encuentra la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, conocida popularmente como *La Gamba* [cat. 71]. Ya Justi señaló la influencia ejercida por el cuadro del mismo nombre efectuado por Giorgio Vasari y grabado por Philippe Thomassin⁴⁵⁴, y si bien es cierto que en líneas muy generales la composición puede serle deudora, la posición y la actitud de las figuras nada tienen que ver con el maestro de Arezzo. En lo que a la representación infantil respecta, aparecen cuatro niños siendo uno de ellos Jesús que, en brazos de su madre, observa a sus ancestros. Coincide con los otros tres en que cuentan con aproximadamente la misma

⁴⁵³ En esta pintura, Justi percibe la influencia de Sebastiano del Piombo y alaba la belleza de las cabezas.

C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, p. 70.

⁴⁵⁴ C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, p.70.

edad y en que están idealizados siguiendo los modelos rafaelescos⁴⁵⁵. Por ello, todos presentan facciones muy similares, con rostros y narices anchas, cabellos ondulados y rubios y, cuerpos rollizos y bien proporcionados. La proximidad en los rostros es claramente apreciable al comparar el de Jesús con el del niño que se encuentra bajo Eva adelantando los brazos, pues coinciden no sólo los rasgos sino también la inclinación de la cabeza, la posición de los ojos e incluso la mueca de los labios. La anatomía infantil está plenamente conseguida en esta obra, al igual que la gesticulación, destacando cómo Jesús observa desde la seguridad de los brazos de la Virgen, sujetando el cuello de la túnica de ella con un dedo, o cómo el niño pensativo junto a la pierna de Adán se lleva un dedo a la boca. En el intradós del arco donde se encuadra el retablo se encuentran representados ángeles músicos, algunos ya adolescentes, que son figuras muy idealizadas y bien resueltas.

Menos afortunados son los niños de *La Purificación de la Virgen*, procedente de la desaparecida iglesia de Santa Cruz y ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 19, cat. 72]. Está datada hacia 1560 y la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* en 1561, por lo que son contemporáneas y, sin embargo, la maestría con la que se resuelven las figuras



Fig. 19: Luis de Vargas, *Presentación en el Templo*, c. 1560. Museo de Bellas Artes, Sevilla

⁴⁵⁵ Ibidem.

infantiles de la pintura de la Catedral es muy superior a la tabla del museo. En ambos cuadros el prototipo es el mismo, si bien los resultados varían considerablemente. Aparecen Jesús, dos ángeles niños y una muchacha con los pichones, esta última tratada como una mujer adulta a menor escala, por lo que ningún elemento físico denota su juventud salvo su menor estatura. El ángel en primer plano mira al espectador con una sonrisa cansada, destaca la desproporción de su frente y el escorzo mal resuelto de su brazo derecho. Tampoco está bien tratada la pierna, la cual tiene un evidente paralelismo con la famosa *gamba* del Adán de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. El Niño, que por el pasaje bíblico que representa la escena debe contar con tan sólo cuarenta días, se nos muestra muy crecido para esa edad, y con un dominio de su cuerpo que tampoco se aproximan a las circunstancias de un recién nacido. Aun así, es la mejor representación infantil de esta tabla.

Pedro de Villegas fue el pintor de más renombre en el último tercio del siglo⁴⁵⁶. Al haberse formado en Sevilla, su ciudad natal, su estilo muestra la amalgama de influencias que confluían. Predomina la italiana, aunque matizada por la interpretación que de ella hicieron los artistas flamencos que habitaron Sevilla tras su paso por el país transalpino y por lo grabados, tanto de origen italiano como flamenco. Dentro de la producción de Villegas, la presencia infantil está presente en varias de sus composiciones. Arias Montano nos habla de una *Virgen con Niño y San Juanito* en paradero desconocido⁴⁵⁷, al igual que un *San José con el Niño* para el retablo de la capilla de Santiago del hospital de la Misericordia⁴⁵⁸. Sí han llegado hasta la actualidad la *Virgen de los Remedios* de la parroquia de San Vicente, dos *Sagradas Familias con San Juanito*, una en la iglesia de San Lorenzo y otra en el Museo de Bellas Artes [cat. 75], al igual que la *Sagrada Familia con San Juanito, Santo Tomás y Santa Catalina*.

La *Virgen de los Remedios* era la tabla central de un retablo desmembrado [cat. 73]. Con una volumetría muy escultórica que se aproxima a Juan Bautista Vázquez, nos muestra a una majestuosa María sentada en un trono de nubes, con el Niño recostado sobre ella y un cesto de flores. Jesús tiene una anatomía rotunda, con pectorales

⁴⁵⁶ E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, p. 89.

⁴⁵⁷ B. ARIAS MONTANO, *Rhetoricorum*, III; J. M. SERRERA, *Pedro de Villegas Marmolejo*, p. 67.

⁴⁵⁸ J. M. SERRERA, *Pedro de Villegas Marmolejo*, p. 77.

marcados y piernas muy anchas, elementos típicos de los niños de Villegas. Sí es más infantil su rostro, de facciones redondeadas y mejillas rosadas, y se vuelve a repetir el cabello rubio y rizado, aunque en esta ocasión se le da una nota de naturalidad al colocar un rizo en la frente. Alrededor hay cuatro pequeños ángeles, dos orantes y dos músicos, que repiten con pocas diferencias las características del Niño Jesús.

En la parroquia de San Lorenzo se encuentra la *Sagrada Familia con San Juanito* que Villegas pintó hacia 1585 para su propio enterramiento, con la particularidad de que está realizada sobre mármol [fig. 20, cat. 74]. Según Serrera, se inspiró en la *Virgen de la rosa* de Rafael⁴⁵⁹, efectuada hacia 1516 y expuesta en el Museo del Prado. Ciertamente ambas obras presentan paralelismos, aunque sus diferencias son evidentes. La pintura italiana



Fig. 20: Pedro de Villegas Marmolejo, *Sagrada Familia con San Juanito*, c. 1585. Iglesia de San Lorenzo, Sevilla

es más intimista gracias a la atmósfera oscura que envuelve a las figuras, mientras que en la sevillana la contemplación del espectador oscila entre las dos zonas más iluminadas, esto es, el cuerpo y rostro del Niño Jesús y el rompimiento de gloria, que no está presente en la italiana. En ella, la luz no distrae sino más bien son las miradas de los personajes, el juego cromático y las líneas de la composición las que indican el punto principal de la escena. También es sustancialmente distinto el trasfondo, pues si bien en la obra de Villegas el foco de atención recae en Jesús, ya que las miradas de José, María y Juan se dirigen a Él con dulzura (más difusa en el caso de San José), en el caso de Rafael es el Bautista y su filacteria los que son observados por los tres

⁴⁵⁹ J. M. SERRERA, op. cit., p. 116.

componentes de la Sagrada Familia, hasta San José se encuentra situado tras su sobrino en vez de detrás de su hijo, como ocurre en el cuadro sevillano. En Villegas, por tanto, es Jesús el protagonista, el mensaje salvífico de la Encarnación, por el contrario, en Rafael el mensaje es pasionista, San Juan muestra el fruto de su vaticinio, resumido en *Ecce Agnus Dei*.

Dentro de los conjuntos pictóricos, Villegas realizó uno dedicado a la vida de la Virgen para el monasterio de Montesión, y otro sobre la vida de Jesús, aunque ambos están desaparecidos⁴⁶⁰. De los que se conoce con certeza su paradero, destaca el retablo de la Visitación de la Catedral, realizado para don Diego Bolaños en 1566 [cat. 77]. En la pintura central, entre el cúmulo de figuras que se comprimen en el espacio aparecen dos niñas, una mayor y taciturna que vuelve el rostro a la escena mientras sostiene en sus manos las cuentas de un collar. La más pequeña, llena de candor, baja la mirada con pudor. Su rostro es prácticamente idéntico al de la Virgen de esta escena, al igual que su actitud. Lleva en el regazo un libro y en la otra mano, su cesta de labores. Son figuras fuertemente idealizadas, poco próximas a unas muchachitas reales.

En el ático del mismo retablo hay un *Niño Jesús triunfante* [fig. 21, cat. 76]. Serrera señaló su vinculación con un *Resucitado* grabado por Wierix a partir de un dibujo de van den Broeck⁴⁶¹, aunque sus similitudes son muy generales, tan sólo se aprecia cierto parecido en la posición de los brazos. Un Jesús triunfante aparece presidiendo la escena en medio de una gloria dorada y rodeado de ángeles músicos que, aunque están representados como niños de aproximadamente la misma edad de Jesús, presentan un formato más pequeño, haciendo resaltar aún más la preeminencia de Cristo Niño. Su pose, con una marcada curva praxiteliana, es muy escultórica, particularidad que se ve reforzada por el uso de un fuerte foco de luz que genera un sombreado a lo largo del perfil del Niño, haciendo resaltar su volumetría. Se trata de la primera pintura individualizada del Niño Jesús en Sevilla⁴⁶².

⁴⁶⁰ J. M. SERRERA, op. cit., p. 74.

⁴⁶¹ J. M. SERRERA, op. cit., p. 108.

⁴⁶² Esta pintura ha sido también comentada en p. 421.



Fig. 21: Pedro Villegas Marmolejo, *Niño Jesús triunfante*, c. 1566. Catedral de Sevilla

Se tiene constancia de que, además de pintura religiosa, Villegas también se dedicó a la plasmación de temas mitológicos y al retrato. Del primero de estos grupos no se conserva ninguna obra atribuida a su pincel, y del segundo es mucho lo que se ha perdido. Dentro de lo sí conservado, merece una atención especial la tabla que mencionamos al hablar de Pedro de Campaña⁴⁶³. Se trata de la representación de la familia femenina de Don Diego de Bolaños, situado en el banco, pues en ella incluyó Villegas el rostro una niña que constituye el mejor ejemplo de retratística infantil del siglo XVI [cat. 78]. Sus rasgos no están idealizados, es una representación fidedigna de una niña de unos cinco años de ojos un poco caídos y nariz respingona. La actitud de la joven, reservada y algo temerosa que busca la protección de su familia, también es acorde a su edad.

Un maestro secundario es Antonio Rodríguez, del cual se conserva en la Catedral una *Sagrada Familia con un ángel* presidiendo el retablo de Santa Bárbara [cat. 79]. En esta pintura, un ángel con la faz en riguroso perfil aproxima un racimo de uvas a Jesús, el cual, con el cuerpo girado sobre sí mismo lo agarra con las dos manos sin prestarle demasiada atención, bajo la dulce mirada de sus padres. Las uvas, de nuevo, son un símbolo premonitorio que alude a la sangre de Cristo, aunque en este caso no se ha insistido en el carácter pasionista, puesto que los progenitores muestran una leve sonrisa

⁴⁶³ Ver la p. 160.

en vez de la habitual preocupación. Jesús, en cambio, sí presenta signos de la comprensión del significado oculto de la fruta a través de la introspección de su mirada, ajena a las demás figuras. El rostro y el torso del Niño tienen un ligero recuerdo a la *Sagrada Familia* de Rafael conservada en el Palazzo Madama (Turín), pero con importantes limitaciones técnicas.

En 1584 Mateo Pérez de Alesio, a su paso por Sevilla con destino a Colombia y Perú, realizó en la catedral un imponente *San Cristóbal con el Niño*⁴⁶⁴ [cat. 80]. Jesús es un chico rubio con las mejillas rosadas; sus ojos, muy rasgados, y su media sonrisa le otorgan una expresión extraña y poco infantil. Aunque tiene apariencia delicada, su volumetría contundente enfatiza el peso que debía suponer para el gigante. Más afortunados anatómicamente son los dos muchachos situados en la cenefa superior. Aunque no es una representación infantil especialmente relevante, tiene la importancia de ser una de las pocas obras efectuadas por un artista italiano de cierto renombre en la ciudad.

También en la catedral, el cordobés Pablo de Céspedes representó varios niños, tanto el Jesús de la *Sagrada Familia con ángeles* [cat. 81], datada hacia 1592 como en las pinturas alegóricas de la Sala Capitular de la catedral. Estos infantes están plasmados con un volumen excesivamente ancho, prácticamente sin cuello y con rostros muy similares entre sí, de rizos rubios y mejillas anchas y caídas. Sus posturas parecen estereotipadas y artificiales, más decorativas que basadas en el natural. Además, las pinturas de la Sala Capitular tienen que acomodarse al complicado espacio, que viene a dificultar más el desarrollo de proporciones.

En los últimos años del siglo XVI, el panorama pictórico sevillano estuvo dominado por dos artistas, Alonso Vázquez y Vasco Pereira. Los niños de Alonso Vázquez son rubios, con las mejillas bajas y rosadas y una anatomía excesivamente musculosa aunque no exagerada. Todavía no representan niños reales, pero se van aproximando a los modelos infantiles que aparecerán en el barroco. En 1590 realizó un *San Cristóbal* para la iglesia de Santa Ana donde, para el Niño, se sirvió de una estampa de Wierix del *Niño Jesús*

⁴⁶⁴ Para la opinión de Francisco Pacheco respecto a la iconografía del santo y de esta pintura en particular, ver F. PACHECO, *Arte de la pintura*, pp. 439-440 y 678-680.

*triumfante sobre la muerte*⁴⁶⁵ [cat. 82]. No copia el grabado, pero sí se basa en él a la hora de representar la mitad superior del Niño y la complicada rodilla. El resultado es armonioso, destacando el ondulado vuelo de la capa y la comunicación entre los dos personajes a través de la mirada, donde contrasta la incompreensión del rudo santo y la delicadeza de Jesús, que baja los ojos con una dulce expresión.

En 1597, Vázquez recibió el encargo de efectuar la pintura de la *Virgen del Pozo Santo* para la capilla de doña Beatriz Pérez en el monasterio de Santa María de Jesús [cat. 83]. Tras pasar por la colección del deán López Cepero, ingresó en la catedral. María es el único personaje adulto de la escena, los demás son dos ángeles músicos adolescentes y niños de edad similar que representan a angelitos, a Jesús y a un chiquillo que sale ileso del pozo. Los mejores representados son, sin duda, los dos últimos, con una anatomía acorde a las proporciones infantiles aunque con la musculatura algo más resaltada.



Fig. 22: Vasco Pereira, *Coronación de la Virgen*, c. 1604. Museo Carlos Machado, Azores (detalle)

⁴⁶⁵ British Museum, cat. n° 1859,0709.3093.

También es correcto el ángel que sobrevuela a la izquierda, mientras que el de la derecha presenta un cuerpo contrahecho y deforme que poco tiene que ver con los demás.

Vasco Pereira es un pintor lusitano que se formó en el taller de Luis de Vargas y trabajó en Sevilla toda su vida. Ha dejado testimonio del cambio que se produjo en la ciudad en los albores del siglo XVII con dos pinturas prácticamente coetáneas pero con concepciones infantiles muy diferentes. Se trata de la *Virgen del Buen Aire*, de 1603 [cat. 84], y la *Coronación de la Virgen*, de 1604 [fig. 22, cat. 85]. La primera de estas pinturas estuvo situada en la universidad de Mareantes y en el presente se encuentra en una colección particular de La Palma del Condado. Es una pintura plagada de personajes, en la parte central aparece la Sagrada Familia con Santa Ana, a la izquierda San Sebastián, San Antonio de Padua, San Gonzalo de Amarante y San Roque, patronos del hospital que dependía de la universidad, y a la derecha personajes relacionados con los viajes, como son San Telmo y los magos de Oriente. La escena se completa con angelitos con flores. Tanto Jesús como los ángeles niños siguen un prototipo común y poco agraciado, con posturas complicadas. Por ello llama la atención el Niño Jesús que realizó un año después para el colegio jesuita de Ponta Delgada, en la isla de San Miguel (Azores), la *La Coronación de la Virgen*, que sigue en su misma ubicación, hoy transformado en el Museo Carlos Machado. Está firmada como «[V]asco Pereira lusitano pintava en Sevilla año 1604, en el mes de Febrero». En esta pintura, un septagenario Pereira se apartó del manierismo que había practicado durante toda su producción para pasarse al incipiente naturalismo. En el centro está la Virgen siendo coronada por Dios Padre y sobre sus rodillas se encuentra el Niño Jesús de pie, como en los grabados de Cranach, cubierto una camisola blanca que deja ver parte de su anatomía, que no se encuentra perfectamente proporcionada pero no le resta candor. El resto del espacio está ocupado por un nutrido grupo de ángeles tocando un amplio repertorio de instrumentos musicales; estos niños no están tratados con la gracia y la delicadeza que muestra la figura de Jesús.

En la escultura, también la figura infantil va a continuar con el proceso de alejamiento de los modelos estereotipados góticos para irse aproximando a un niño cada vez más real y captado a partir del estudio del natural, tomando como hitos algunas obras

importadas directamente desde Italia, como la *Virgen del cojín* y la *Virgen de la granada*, ambas del taller de Andrea della Robbia y en la catedral, en las que se puede apreciar a un Jesús idealizado aunque con una fisionomía verista [cat. 88 y 89]. Otros niños, aunque mitológicos, se encuentran en los sepulcros de la Cartuja. En el de Catalina de Ribera, de Pace Gazini [cat. 86], *Hipnos* y *Thanatos* se encuentran esculpidos en relieve flanqueando a los ángeles que portan el blasón; esta disposición está tomada de los frontales de los sarcófagos romanos, aunque sustituyendo el escudo por un busto en un tondo. Por ello, aparecen con un aire muy clásico, contorsionándose en torno a sí mismos y ocultando sus rostros para mostrar su dolor. El de sepulcro de Pedro Enríquez, realizado por Antonio María Aprile [cat. 87], destina un espacio más relevante a las figuras de *Hipnos* y *Thanatos*, pues se encuentran exentas flanqueando al yacente⁴⁶⁶. La postura, con los brazos a diferente altura, las piernas cruzadas y dejando caer su peso en la antorcha, imita una tipología habitual en el arte clásico que se usaba con frecuencia en monedas [cat. 20].

Además, Sevilla contó con un artista de excepción, Pietro Torrigiano, formado en la corte medicea y compañero de Miguel Ángel, que traía unos conocimientos de la anatomía y unos estándares de calidad nuevos para la ciudad. Su *San Jerónimo* fue copiosamente imitado, teniendo en la escultura montañesina de San Isidoro del Campo su ejemplo más destacado, pero sin embargo, parece que su *Virgen de Belén* apenas llamó la atención, si bien la corporalidad de Jesús está plasmada del natural, la seriedad que le impone no concuerda con la amabilidad que se prefería en este tipo de figuras [cat. 90].

Dado que el estudio de los modelos escultóricos sevillanos en su vertiente infantil sería un trabajo de investigación por sí mismo y no es ésta la finalidad que buscamos, tan sólo vamos a traer a colación dos hitos producidos por artistas de primera fila, que vienen a ser reflejo de la alta calidad técnica que se alcanzó en Sevilla en el siglo XVI. El primer ejemplo muestra el este paulatino cambio de rumbo hacia la plasmación de la idiosincrasia de la niñez, es el Niño de la *Virgen de las Fiebres* de Juan Bautista Vázquez el Viejo, en la iglesia de la Magdalena [cat. 91]. Jesús, con su cabellera de

⁴⁶⁶ La figura izquierda es una adición posterior que imita a su compañero, por lo que el comentario se centra en la obra autógrafa.

inspiración clásica⁴⁶⁷, tiene una carnosidad y una volumetría mórbida propias de un bebé de meses, al igual que la postura, en la que aún necesita el apoyo que respalde la cabeza y recoge el brazo como reminiscencia de su etapa fetal. Además, muestra una anatomía bien proporcionada que ha superado la tendencia gótica de estar oculta bajo la ropa.

El segundo ejemplo, obra de Jerónimo Hernández, también en iglesia de la Magdalena es el *Niño Jesús* efectuado para la Cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús y Primera Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, realizado entre 1582 y 1583. Está más crecido en edad y en proporción, pues ya no tiene los rasgos y el cuerpo de un bebé sino la de un niño esbelto, plasmado con una línea sinuosa de influencia manierista. Bendice con cierto aire descuidado y en ocasiones lleva una cruz; precisamente para fijarla en el siglo XIX colocaron en su mano un anclaje metálico, después de que se le cayera durante una procesión. Va desnudo, lo cual enlaza con el nombre de la hermandad que lo encargó, dedicada a la Circuncisión. De todos modos, la ausencia de ropa se puede vincular igualmente tanto con su iconografía, pues es habitual en las representaciones de Jesús triunfante, como a los Niños de Flandes que circulaban por toda Europa y sus colonias y que posibilitaban la opción de ser vestidos según lo requiriera la situación⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ Actas del coloquio internacional *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, p. 47.

⁴⁶⁸ Una de estas imágenes se conserva en la prioral de Santa María de Carmona, es el Niño Jesús que porta la *Virgen de Gracia*.

IV. Representación iconográfica de la Santa Infancia

La familia

SANTA ANA

Santa Ana no es un personaje bíblico, sino que aparece por primera vez en el *Protoevangelio* de Santiago y en el Pseudo-Mateo⁴⁶⁹. Estas primeras menciones se fueron completando a lo largo de los siglos, recogiendo cada vez más pasajes vitales y dándole un mayor protagonismo. Entre estos textos, sobresalen especialmente el *Libro de la Natividad de María*, la *Leyenda Dorada* y el *Speculum Historiae* de Vincent de Beauvais.



Fig. 23: Anónimo, *Santa Ana con la Virgen Niña, María con el Niño Jesús y Santa Isabel con San Juanito*, siglo VIII. Iglesia de Santa María Antiqua, Roma

Su culto comenzó en Bizancio, en cuya capital la tradición dice que Justiniano le dedicó una iglesia hacia el año 550. Se considera que la primera muestra conservada de su veneración occidental es un fresco del siglo VIII perteneciente a la iglesia de Santa María Antiqua, en el foro romano, donde aparecen *Santa Ana con la Virgen niña, María con el Niño Jesús y Santa Isabel con San Juanito* [fig. 23, cat. 92]. Las tres madres están sentadas con sus hijos en el regazo, todos en un riguroso hieratismo y con una

patente frontalidad, creando un ritmo repetitivo. La forma de representar a estas parejas de madres e hijos no es novedosa, puesto que parte de la Theotokos, pero sí lo es la presencia tan temprana de los personajes que flanquean a la Virgen con Niño. El culto a Santa Ana fue en aumento durante la Edad Media, especialmente a partir del desarrollo de la *devotio moderna*, cuando el modo de relacionarse con la divinidad va cambiando a favor de un acercamiento a través de la empatía con el objeto venerado, generado ésta a través de una acentuación de su realidad humana. En el arte, se vio reflejado en un

⁴⁶⁹ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” II, p. 59, “Evangelio del Pseudo-Mateo”, I, p. 78. Hemos tratado sus datos vitales en el capítulo dedicado a la biografía de María, ver pp. 84-88.

aumento de interés por las escenas cotidianas y familiares, con un realismo descriptivo que volvía la religión más accesible al fiel.

En Francia, en el siglo XII se consagró en su honor la catedral de Apt y, hacia el año 1200, en la catedral de Notre-Dame de París se esculpió en relieve su ciclo vital, a partir del relato de los apócrifos, y se situó en el friso inferior del pórtico sur, dedicado a Santa Ana [cat. 93]. Poco después, en 1239, y en el ámbito hispano Jaime I de Aragón le dedica un santuario en Palma de Mallorca. Su auge no hizo sino aumentar durante el siglo IV. Así, en 1370 el papa Urbano V incluyó en su misal una misa en honor a Santa Ana, que en 1382 Urbano VI extendió a la Iglesia. En estos años finales del siglo XIV, Giotto le dedicó a San Joaquín y Santa Ana un completo ciclo pictórico en la Capella degli Scrovegni de Padua, que denota la relevancia que había alcanzado ya la abuela de Cristo. A mediados del siglo XV el fraile Osbern Bokenham, en el convento agustino de Clare de Suffolk, dedicó un poema de 698 versos a la vida de Santa Ana⁴⁷⁰. Más relevancia tuvo la publicación en 1460 de la *Vita Sancta Coletae*, donde se recoge la visión que la monja clarisa tuvo de Santa Ana con toda su familia; el texto se difundió rápidamente y motivó un considerable aumento en la devoción a la Matriarca y su consiguiente representación.

En 1502, se incluye junto a la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia la biografía de Santa Ana redactada por el cartujo Pieter Dorlandt y traducida por Baldius, en la que ya aparece la visión de Santa Colette. Este auge llevó a que, en 1481, Sixto IV incorporase su festividad el 26 de julio, la cual fue ratificada en 1584 por Gregorio XIII y Gregorio XV, en su *Honor laudis* del 23 de abril de 1622, la proclamó fiesta obligatoria y no laboral. Durante el barroco la devoción a Santa Ana no cesó. Un ejemplo es el del santuario de Sainte-Anne d'Auray, en Morbihan, un lugar de peregrinación levantado donde el pastor Yves Nicolazic desenterró una escultura de Santa Ana después de que se le hubiera aparecido en distintas ocasiones entre 1623 y 1625⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ El poema completo está incluido en S. REAMES, *Middle English Legends of Women Saints*. (<http://d.lib.rochester.edu/teams/text/reames-middle-english-legends-of-women-saints-life-of-st-anne>.
Última consulta: 13/09/2015).

⁴⁷¹ P. HUCHET, *La grande histoire de Sainte-Anne d'Auray*, pp. 22-23.

LA VIRGEN NIÑA CON SUS PADRES

La iconografía de la Virgen niña junto a sus padres en pasajes cotidianos, es decir, eliminando las representaciones del Nacimiento y de la Presentación al Templo, gozó de un relativo éxito durante la Edad Moderna, aunque nunca llegó a ser un tema que pueda considerarse habitual. Hemos unificado bajo este epígrafe un grupo de pinturas muy diversas que tiene como eje la presencia de María con Santa Ana y San Joaquín, a veces acompañados por ángeles, representando momentos carentes de base documental pero que sin embargo se dieron en el arte, especialmente a partir del siglo XVII, constituyendo así otra muestra del interés generado a partir del barroco por mostrar a los principales personajes del cristianismo en su contexto infantil y familiar.

En general, estas pinturas rompen con la idea de que María abandonó el hogar familiar con tres años para ir a vivir al Templo, donde estuvo recluida hasta su adolescencia, puesto que tiende a aparecer representada con más edad. En algunos casos, la futura separación está presente en el rostro de los padres, que aparecen imbuidos por la tristeza y el desconsuelo, ante los cuales resalta la convicción y la fortaleza de carácter de la niña. En otras ocasiones, se recalca la idea de que la niña es un ser humano privilegiado y está llena de Espíritu Santo, al situarla bajo un rompimiento de gloria del que emanan haces de luz hacia ella, siguiendo el modelo más habitual de la *Trinidad en la tierra*, que tiene en la versión de Murillo de la National Gallery una de sus expresiones más logradas [cat. 94]. Esta excepcionalidad se recalca también a través de la vestimenta, pues se la puede mostrar con la ropa asociada a la Inmaculada. Esta asociación se difundió durante el siglo XVII gracias a una estampa de Schelte Adamsz Bolswert a partir de un original de Gerard Seghers⁴⁷² [cat. 95].

Por último, aparecen representaciones que hacen referencia a los momentos previos al enlace de María, o al menos eso se intuye a partir de su edad y de las actitudes y acciones de los personajes que se sitúan en torno a ella.

⁴⁷² British Museum, cat. n° 1974,0511.1.

EUROPA

Como ya hemos comentado, la primera representación conocida de Santa Ana está en la iglesia de Santa María Antigua de Roma, se trata de un fresco del siglo VIII donde aparecen *Santa Ana con la Virgen niña*, *María con Jesús* y *Santa Isabel con San Juanito* [fig. cat. 92]. Esta forma de mostrar a la santa, sosteniendo a su hija como una Virgen con Niño, apenas tuvo consecuencias en el arte occidental, pues se prefirió potenciar su aspecto de matriarca e introducir la figura de Jesús, constituyendo el grupo de la Santa Ana triple. Una excepción es la *Santa Ana con la Virgen niña* de Ugolino di Nerio, uno de los principales representantes de la escuela sienesa. Está realizada en torno a 1330 y conservada en la National Gallery de Ottawa [fig. 24, cat. 96]. En esta pintura, María está plasmada como una niña de uno o dos años, lleva el cabello ondulado y un original vestido. Resalta el realismo con el que se muestra su inseguridad ante la presencia del espectador, buscando el refugio de su madre a través del tacto con su mano y de la tela del velo, que ha agarrado con fuerza y ha tirado de ella hacia sí. Presenta, además, un correcto estudio anatómico, especialmente en el cuello, manos y muñecas, que convierten a di Nerio en un gran pintor infantil⁴⁷³.



Fig. 24: Ugolino di Nerio, *Santa Ana con la Virgen niña*, c. 1330. National Gallery, Ottawa

Más habitual fue que María apareciera con sus dos padres, tanto en el ámbito doméstico como en un exterior campestre. Tal es el caso de la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*, una placa de alabastro del siglo XV que pertenece a la escuela de Nottingham y que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York [cat. 97].

⁴⁷³ Esta pintura ha sido tratada también en la p.26.

No hay en ella ningún atributo que identifique el momento que representa, aunque en el fondo se ha pintado un friso con flores y plantas esquemáticas que los situaría en un jardín. María aparece en el centro, aparentemente hablando con Joaquín dada la posición de las manos de ambos, mientras Ana aparece detrás de la niña, apoyándose en sus brazos con suavidad.

El fondo se ha eliminado completamente en la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* de Bernardo Strozzi y Giovanni Andrea de Ferrari, localizada en la Kunsthalle de Hamburgo [fig. 25, cat. 98]. En esta pintura, se ha aislado a los personajes, evitando toda distracción y logrando así que la atención recaiga completamente en sus actitudes y cómo se relacionan. María se encuentra en el centro, mostrando su entereza y resolución, mientras sus padres tienen el rostro acongojado y cogen las manos de la niña. Parece tratarse, por lo tanto, de los momentos previos a la partida hacia el Templo, aunque la Virgen dista mucho de tener tres años, antes al contrario, se aproximaría más a la edad de sus nupcias, si bien no es plausible que éste fuera el tema representado, ya que la tristeza de sus padres no concuerda con la celebración de un matrimonio.

En la versión de la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* de Francesco Solimena [fig. 25, cat. 99], ubicada en una colección privada y datada a finales del siglo XVII, los personajes se encuentran en el porche de su casa, como demuestran los elementos de arquitectura visibles, a la vez que se aprecia un amplio paisaje resuelto en tonos



Fig. 25: Francesco Solimena, *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*, finales del siglo XVII. Colección privada



Fig. 26: Willem van Herp, *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*, c. 1651-1653. Haggerty Museum of Art, Milwaukee

azulados. El canon infantil no está bien resuelto y María parece una muchacha representada a escala reducida antes que una niña pequeña. Está ataviada como una Inmaculada y lleva el cabello recogido con una cinta al modo griego, une sus manos para rezar y Ana la abraza y la aproxima hacia sí, mientras Joaquín las observa en la penumbra. De nuevo la preocupación en los rostros de los adultos hacen suponer de son conscientes de que pronto deberán separarse de su hija para dejarla en el Templo.

En Flandes, destaca la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* de Willem van Herp, fechada hacia 1651-1653 y localizada en el Haggerty Museum of Art de Milwaukee [fig. 26, cat. 100]. En esta ocasión, la familia se encuentra de pie en primer plano, Ana observa con atención a su hija mientras Joaquín y María atentos al aparatoso rompimiento de gloria surgido en el cielo, con angelitos músicos, querubines y el Espíritu Santo en forma de paloma, del que emanan rayos de luz hacia la Virgen, dejando patente de esta manera tan visual de que está llena de Espíritu Santo. Tras ellos se despliega un paisaje en el que se sitúa la escena del anuncio a San Joaquín para que regrese con su esposa porque va a ser bendecidos con descendencia, representada con un ángel que desciende hacia él mientras que a la izquierda se aprecia un pastor con su perro y el rebaño detrás.

Muy interesante es la pintura de Gaspar de Crayer proveniente de la iglesia de Santa Isabel de Bruselas, perteneciente a las religiosas de Sión y actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Bruselas, donde lleva el título de *Virgen adolescente adornada por ángeles ante la presencia de Joaquín y Santa Ana* [cat. 101]. Efectivamente, la obra representa el momento en el que unos ángeles mancebos colocan perlas y flores en el cabello de María, una muchachita pálida de labios y mejillas encarnadas que esboza una sonrisa al espectador sin el característico pudor que se le suele atribuir, mientras sus padres alzan la mirada al cielo. Es una iconografía extraña que nos hace suponer que la Virgen debe de estar siendo engalanada para sus nupcias, puesto que su edad concuerda con los trece o catorce años que tradicionalmente se atribuye al momento de su desposorio.

ESPAÑA

En España también se encuentran algunos ejemplos de esta iconografía. En 1652, Francisco Camilo efectuó una *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* para la capilla de doña Elvira de Mellea y Dorantes, en el oratorio del Caballero de Gracia de Madrid, pertenece en la actualidad al Museo del Prado y está depositada en el Museo de Huesca [fig. 27, cat. 102]. En esta pintura, Ana está sentada en una silla frailer y tiene a una jovencísima María de pie sobre sus rodillas, vestida con un traje que recuerda al hábito carmelita. Coge la fruta que su madre le ofrece y mira al espectador mientras unos angelitos la coronan como reina del cielo, aspecto que se recalca por el cetro que la niña lleva en la mano. Al fondo se encuentra Joaquín leyendo un libro, sin prestar atención a la aparición celestial. Sin embargo, el padre será el protagonista de otra pintura de Camilo que muestra la continuación de ésta, en la que Joaquín lleva a esta misma niña al Templo, en esta ocasión vestida de Inmaculada⁴⁷⁴.



Fig. 27: Francisco Camilo, *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*, 1652. Museo de Huesca



Fig. 28: círculo de Carreño, *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*. Museo franciscano-carmelitano, Pastrana

⁴⁷⁴ Ver p. 282.

En el Museo franciscano-carmelitano de Pastrana (Guadalajara), se encuentra la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* atribuida al círculo de Carreño, una pintura datada a finales del siglo XVII y proveniente de la iglesia de San Pedro [fig. 28, cat. 103]. La figura de la niña deriva de la estampa de Bolswert, con la que comparte tanto la fisionomía y la actitud como la rama de azucenas. Aunque se ha sustituido el traje inmaculista por el hábito carmelita, se han mantenido la aureola de estrellas y la luna a los pies.

Luca Giordano pintó también a la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* en una obra que se encuentra en la iglesia de San Miguel de Cuéllar, en Segovia, posiblemente proveniente del convento de Santa Ana de la misma localidad [cat. 104]. Está datada a finales del siglo XVII o principios del XVIII y sigue la línea de la pintura de van Herp, aunque eliminando las escenas laterales y añadiendo un angelito en primer plano que le ofrece un cesto de flores. María va vestida como una pequeña Inmaculada y alza los brazos al cielo ante el luminoso rompimiento de gloria que se despliega sobre ellos.

Hay otra versión de la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* realizada por Giordano que salió hace unos años al mercado de arte⁴⁷⁵ [cat. 105]. Se trata de una pintura de pequeñas dimensiones con aspecto acabado, por lo que habría que relacionarla con la devoción privada de un comitente o con un estudio final para una obra de mayor envergadura. Las figuras son prácticamente idénticas a la pintura anterior, tanto en las facciones como en la vestimenta, por lo que hemos considerado más acertado situarla junto a ella en su contexto español. Se repite el rompimiento de gloria y el haz de luz que comunica a María con el Espíritu Santo, aunque en esta ocasión se ha situado a los pies de la niña la luna llena y una serpiente, a la que pisa, enlazando de esta manera con su inmaculada concepción.

⁴⁷⁵ Christie's Nueva York, 26/1/2005, lote 36.

SEVILLA

Herrera el Viejo realizó hacia 1637 una luminosa pintura de *Santa Ana con la Virgen niña*, hoy en la colección Abelló [fig. 29, cat. 106], en la que se las muestra en un jardín decorado con una fuente y un jarrón con azucenas. Situadas en primer plano y frontalmente, aparece María con las manos entrelazadas en actitud de rezar, mientras Ana la envuelve entre sus brazos. La dulzura de la escena está también presente en los rostros, que han perdido estatismo para ganar humanidad. Debido a que ambas miran directamente al espectador, sus ojos son el punto principal de la composición. Igualmente, destacan los ropajes, amplios y nacarados para el caso de la madre y elegantes y anacrónicos para el de la Niña. Ciertamente, la Virgen viste a la moda cortesana del siglo XVII, portando valona sobre golilla, un jubón oscuro y sin mangas decorado con un bordado del monograma mariano, y camisa de amplias mangas. Completa su atuendo con una fina diadema y unos pendientes de aros con perlas.



Fig. 29: Francisco Herrera el Viejo, *Santa Ana con la Virgen niña*, c. 1637. Colección Abelló



Fig. 30: Francisco Zurbarán, *La familia de la Virgen*, c. 1630-1635. Colección Abelló

En torno a 1630-1635, Zurbarán efectuó *La familia de la Virgen*, localizada igualmente en la colección Abelló [fig. 30, cat 107]. Fue considerada de Velázquez hasta que Mayer, en 1925, la atribuyó a Zurbarán. María ha interrumpido su labor para rezar, como en otras pinturas dedicadas a sus quehaceres en el Templo, aunque con la diferencia fundamental de que se encuentra acompañada por sus progenitores. Así, San Joaquín observa a su hija y Santa Ana le acerca un plato con lo que parecen ser tres ciruelas y una manzana o melocotón, mientras que en la mesa tiene una taza con agua y una rosa, atributos marianos que Zurbarán plasma en repetidas ocasiones. Puede ser el momento previo a su partida para ser consagrada al Templo, y por ello la atención con la que la madre intenta que coma algo antes de enfrentarse al camino y la preocupación en el rostro del padre al saber que va a desprenderse inminentemente de su única hija. Delenda opina que podría tratarse, en cambio, del pasaje apócrifo según el cual, cuando María cumple dos años, Joaquín se dispone a llevarla al Templo pero Ana le pide retenerla en casa un año más⁴⁷⁶. Según sor María de Ágreda, la Virgen recibe el anuncio de que se aproxima la redención de niña mientras está bordando, y días antes de cumplir los tres años, Dios le avisa de que pronto será consagrada en el Templo⁴⁷⁷. Sin embargo, Pacheco no está a favor de esta iconografía, al igual que la de la educación de María por parte de Ana. Entre otros motivos, alega que «*ni a labrar, bordar, leer ni escribir tuvieron lugar de enseñarle, pues la apartaron de sí y entraron en el Templo de menos de tres años*»⁴⁷⁸.

Sebastián Gómez el Mulato, un esclavo ayudante de Murillo, efectuó *La familia de la Virgen con Santa Teresa y San Juan de Capistrano* conservada en una colección particular de Madrid [fig. 31, cat. 108]. No se corresponde exactamente con la iconografía que estamos tratando pero creemos que es interesante incluirla. En el plano espacio celestial aparece María vestida como una Inmaculada, es una muchacha muy esbelta, con un canon que recuerda más al de un cuerpo adulto, mientras que su expresión seria se asemeja a la de *Santa Rosa de Viterbo* del Museo de Bellas Artes de Salamanca, del mismo artista [cat. 109]. Se respalda en su madre, que la señala, y más desplazado aparece Joaquín, pendiente de Santa Teresa. La santa, y con ella el Carmelo,

⁴⁷⁶ O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán*, vol. I, p. 193.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 584.

fueron muy propensos a la devoción a Santa Ana así como a la Inmaculada, por lo que en esta pintura se han unido ambas veneraciones.

Muy tardía es la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* de Juan de Espinal [fig. 32, cat. 110]. Es uno de los quince lienzos que realizó entre 1778 y 1781 para decorar la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla, fue un encargo del arzobispo don Francisco Javier Delgado y Venegas. En esta pintura, Espinal recurre al modelo ya tradicional que sitúa a María vestida de Inmaculada entre sus padres con el Espíritu Santo sobre ella, si bien ha sustituido la grandilocuencia del rompimiento de gloria por la paloma y unos querubines esbozados. La niña está pendiente de ellos, llevándose la mano al pecho con afectación mientras que su manto se ondula y la circunda artificiosamente, a diferencia del resto de telas de la escena que caen de forma natural. Por otra parte, se ha justificado que los personajes aparezcan representados en un paisaje agreste mediante la introducción en la pintura un cordero y el cayado de Joaquín, lo cual indica que la Virgen se encuentra acompañando a su padre en sus labores de pastoreo.



Fig. 31: Sebastián Gómez el Mulato, *la familia de la Virgen con Santa Teresa y San Juan de Capistrano*. Colección particular



Fig. 32: Juan de Espinal, *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana*, 1778-1781. Palacio Arzobispal, Sevilla

VIRGEN CON NIÑO Y SANTA ANA

La representación de estas tres figuras, conocida como la Santa Ana triple, es la contrapartida de la Santa Trinidad y unidas ambas muestran la doble naturaleza de Cristo. Así, la Santa Ana triple ratifica la humanidad de Cristo, discutida todavía en los albores del renacimiento, como refleja el hecho de que en el Concilio de Basilea (1439-1442) se siga insistiendo en ella. Durante la Edad Media fue muy frecuente su representación, un peculiar modelo iconográfico donde la santa aparece con su hija y su nieto, ambos plasmados como niños y a una escala menor. Este trasunto se da tanto en pintura como en escultura y en vidriera, sin que haya ninguna diferencia sustancial en los modos de representación. Las variaciones se generan según quién sostenga al Niño y las posturas de las figuras femeninas, que aparecen aleatoriamente sentadas o de pie. Será muy frecuente que Ana tenga en brazos a María y ésta a Jesús, o que porte a uno en cada brazo o sobre cada rodilla. En la mayoría de los casos, destaca el imponente volumen de Ana, muy descompensado en relación con las otras dos figuras, aunque poco a poco fue tendiendo a su igualación. Tampoco la edad de María está perfectamente definida, y varía desde una niña hasta una mujer con las mismas facciones que su madre.

Con la introducción del renacimiento, la Santa Ana triple fue suavizando su apariencia y ganando matices más afectivos y cotidianos que supusieron un cambio radical, no en el aspecto iconográfico, puesto que se siguió representando a Cristo con su madre y su abuela, pero sí en el devocional, ya que esta nueva forma de mostrar al grupo se aproximaba más al ideal familiar al que aspiraba el devoto. Son figuras que han abandonado el hieratismo en pos de una humanización, aunque paradigmática y perfecta que se aleja de la vida de los demás mortales. Su nomenclatura también cambia y pasan a denominarse Virgen con Niño y Santa Ana, debido a que han perdido la rigidez y descompensación volumétrica que se asocia a la Santa Ana triple.

Durante el barroco, la perspectiva vuelve a evolucionar y se favorece, precisamente, la identificación más directa entre el fiel y las figuras sagradas, representadas ahora como personajes populares donde la idealización se encuentra más en sus actitudes y sentimientos que en la apariencia corporal o en sus vestimentas. Por otra parte, el auge

del culto a San José como miembro activo de la infancia de Jesús hace que sea cada vez más representado junto a la Virgen, el Niño y Santa Ana, ocasionando que las pinturas en las que aparecen sólo los tres personajes se reduzcan drásticamente.

EUROPA

En Italia, Gracias a la coincidencia de que los florentinos expulsaran al tirano duque de Atenas, Gaultier de Brienne, el 26 de julio de 1343, la santa se convirtió en protectora de la ciudad y, como tal, fue representada en el Palazzo Vecchio y en Orsanmichele. De esta manera, la devoción a Santa Ana aumentó considerablemente en Florencia y con ella su representación, que en Italia tiende a mostrar a los tres personajes siguiendo prácticamente a la misma escala a diferencia del ámbito germánico. Este gusto por el equilibrio entre las figuras se aprecia en la temprana *Santa Ana triple* de Luca di Tomé, pintada en 1367 para los capuchinos de San Quirico d'Orcia (Toscana), que muestra la versión sedente pero con tamaños bastante proporcionados [cat. 111].

Desde el Trecento, se estandariza el modelo de colocar a Santa Ana detrás de María, ya sea sentada en un asiento más alto o de pie, creando una línea vertical que parte de la abuela, pasa por la Virgen y concluye en Jesús, colocado también en eje aunque con cierta libertad para desplazarse a un lado. De esta manera, se crea una composición que da al tema una inusitada monumentalidad. Así aparece representado en el ábside la iglesia de Santa María de Tiglio, en Gravedona (Lombardía), fechado en la segunda mitad del XIV [cat. 112]. También siguieron esta idea Masolino y Masaccio en su *Santa Ana triple*, de 1424-1425, realizada para la iglesia de Sant'Ambrogio y hoy en los Uffizi [cat. 113]. Igualmente, es la forma elegida por Bicci di Lorenzo hacia 1430, en otra pintura que forma parte de la colección de la Bob Jones University (Greenville) y el anónimo fresco del oratorio de San Lorenzo all'Alpe Seccio, en Boccioleto (Vercelli) de hacia 1450 [cat. 114 y 115]. De 1471 es otra versión, en este caso formando una *Sacra conversazione*, realizada por Baldassare di Biagio para la iglesia de San Francisco de Lucca y actualmente en la Gemäldegalerie de Berlín [cat. 116]. Finalmente, Benozzo Gozzoli introduce una variación en su versión de la *Santa Ana triple* del Museo di San Matteo, en Pisa, creando una diagonal con las cabezas de los tres personajes [fig. 33, cat. 117].

Son muchas las imágenes que se conservan de la Santa Ana triple provenientes del centro y del norte de Europa, especialmente en escultura, fechadas la mayor parte de ellas a finales del siglo XV y primeras décadas del XVI, aunque su aspecto tiende a vincularlas más al tardogótico que al renacimiento. Una de las más antiguas es la *Santa Ana triple* realizada por Adriaen van Wesel, fechada en la segunda mitad del siglo XV y localizada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En ella, madre e hija están representadas con el mismo canon, por lo que la diferencia de proporción se genera al sentar a María a los pies de Santa Ana. No ocurre lo mismo en la versión pictórica de la *Santa Ana triple* del Muzeum Narodowe de Wroclaw, realizada por un artista bohemio a finales del XV y que llegó poco después a la parroquia de Strzegom (Polonia) [cat. 119]. Ana, sentada en un complicado trono que parece un edificio y con un rosario en la mano, tiene en sus rodillas a una pequeña María y ésta a un Niño Jesús que prácticamente la iguala en tamaño.



Fig. 33: Masolino y Masaccio, *Santa Ana triple*, c. 1424-1425. Galleria degli Uffizi, Florencia



Fig. 34: Anónimo, *Santa Ana triple*, c. 1500-1525. Metropolitan Museum, Nueva York

En el Metropolitan Museum de Nueva York nos encontramos con cuatro esculturas anónimas de la *Santa Ana triple* en la versión en la que aparece de pie, provenientes de Lemosín (c. 1500), de Bruselas (1500-1510), de Holanda Meridional (1500-1525) [fig. 33] y de Suabia (c. 1520) [cat. 120-123]. La forma de ordenar a los personajes varía, dentro de los límites tradicionales del modelo iconográfico. Así, María es una muchachita con Jesús en su regazo y respaldada por Ana en la versión de Lemosín; también en el suelo, se revuelve para coger al Niño que su madre sostiene en la de Suabia; y en un canon reducido, sostenida por su madre y a la vez, con Jesús en sus brazos, en las obras de Bruselas y Holanda, en ambas versiones se deja a Santa Ana una mano libre que ocupa con un racimo de uvas y con un libro, respectivamente. En todas ellas, predomina el volumen monumental de la abuela, enriquecido con los pliegues de su toca, túnica y manto, que en la versión de Suabia ha perdido la imposible verticalidad de las otras esculturas y se aprecia una ligera contorsión.

En el Bonnefanten Museum de Maastricht hay dos grupos escultóricos de *Santa Ana triple* atribuidos a Jan van Steffenswert y fechados entre 1500 y 1511 [cat. 124-125]. En ellos, Ana está sentada y sostiene al Niño, que da unos pasos por sus rodillas, mientras una sonriente María está de pie junto a ellos. De las mismas fechas, entre 1510-1520, es el grupo escultórico de la *Triple Ana* del círculo de Niklaus Weckmann, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Bilbao [cat. 126]. La tipología presenta una variante respecto a las anteriores pues Santa Ana porta en sus brazos a la Virgen con un libro y al Niño con un orbe. María ha detenido su lectura para observar cómo su Hijo la bendice. El canon de Jesús y de Ana no se corresponde con el de la niña, que es más reducido y esbelto que el de las otras dos figuras.

Todas estas obras siguen modelos con pocas variaciones, prácticamente tan sólo hay cambios en cuanto a las posiciones entre los personajes. Una diferencia iconográfica de mayor interés se encuentra en la *Santa Ana triple* y *Santa Emerencia* del Metropolitan Museum de Nueva York, una escultura fechada en torno a 1515-30 y proveniente de la Baja Sajonia, quizás de Hildesheim [cat. 127]. En ella, Ana ha cedido su posición privilegiada a su madre, que es ahora el vértice de la composición marcadamente triangular.

La humanización total del trasunto tiene en Miguel Ángel y Leonardo sus máximos exponentes. Del primero se conserva un dibujo en el Ashmolean Museum de Oxford fechado hacia 1505 [cat. 128]; del segundo, el conocido como *Cartón de Burlington House*, hoy en la National Gallery de Londres, con la representación de la Virgen con Niño, Santa Ana y San Juanito (c. 1499-1500 ó 1506-1508), del cual hay un dibujo preparatorio en el British Museum [cat. 129 y 130], y la pintura de la *Virgen con Niño y Santa Ana* del Louvre. María sigue sentada sobre las rodillas de su madre, sin embargo, los personajes han perdido todo hieratismo y solemnidad para componer escenas familiares. Las versiones de Leonardo, más acabadas, permiten situarlas en paisajes campestres, confiriéndole un aire idílico al tema. En ellas, predomina el juego de miradas, ya no fijas hacia el frente como en la mayoría de los casos anteriores, sino que a través de los ojos se conectan todos los personajes. También hay que destacar el rejuvenecimiento al que da Vinci ha sometido a Ana, ya que la muestra a la misma edad que su hija. En el cuadro, aún se conserva la composición triangular con Ana como vértice superior, pero en el cartón los rostros de las dos mujeres están a la misma altura, al igual que la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* de Bernardino Luini de la Biblioteca Ambrosiana de Milán [cat. 131], donde es claramente perceptible que tiene a Leonardo como referente inmediato. En el ámbito escultórico, el cambio de la Santa Ana triple a la Virgen con Niño y Santa Ana también se produce de forma paralela a la pintura, siendo ya evidente en el grupo que en 1512 efectuó Andrea Sansovino para la iglesia de Sant'Agostino de Roma [cat. 132].

Durero también trató el tema en 1519 en una pintura que se conserva en el Metropolitan Museum [fig. 35, cat. 133]. En él también ha habido un cambio de sensibilidad en el que predomina el intimismo y hace que se la pueda calificar como *Virgen con Niño y Santa Ana*. Esta familiaridad se remarca con el factor de que la abuela de Cristo tiene los rasgos de Agnes, la esposa del pintor. En la Albertina de Viena se conserva el dibujo preparatorio para esta Santa Ana.

Durante el siglo XVII el tema sigue interpretándose y supone un aumento de libertad para las figuras. Un claro ejemplo es la *Virgen con Niño y Santa Ana* de Caravaggio, realizada en 1606 para la cofradía de los Palafreneros y expuesta en la Galleria Borghese [cat. 134]. En ella, María ayuda a Jesús a pisar la cabeza de una retorcida

serpiente, mientras Ana los observa. El simbolismo es claro: Cristo acaba con el pecado gracias a la intercesión de su madre, otorgándole un papel fundamental en la redención. Ana pertenece al viejo mundo mientras el Niño abre el nuevo, por eso se encuentra en una posición más secundaria y menos iluminada y no interviene en la escena. En esta obra, los personajes sagrados se han vuelto completamente populares.



Fig.35: Alberto Durero, *Virgen con Niño y Santa Ana*, 1519. Metropolitan Museum, Nueva York



Fig.36: Carlo Saraceni, *Virgen con Niño y Santa Ana*, c. 1610. Galleria Barberini, Roma

También destaca por ser diferente la *Virgen con Niño y Santa Ana* de Carlo Saraceni, fechada hacia 1610 y localizada en la Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini de Roma [fig. 36, cat. 135]. Es una escena íntima, potenciada por su fuerte contraste lumínico, que bien podría ser una pintura de género si no se tratara de personajes sagrados. En ella el Niño parece asustado, como denota su rostro y el puño que se lleva al pecho. Además, se ha agarrado con fuerza a la ropa de su abuela y ella intenta desprenderse a la vez que le muestra la paloma que sostiene con su otra mano. La anatomía, la expresión y la gestualidad de Jesús están perfectamente tratadas acorde a la edad que representa. Ese contacto entre Ana y su nieto aparece de nuevo en la *Virgen con Niño y Santa Ana* de Giovanni Battista Caracciolo, pintada en torno a 1633 y actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena [cat. 136].

ESPAÑA

En España, la santa gozó de gran veneración especialmente desde el siglo XV, aunque el caso sevillano fue anterior y hay constancia desde la segunda mitad del XIII, a partir de la fundación de la parroquia de Santa Ana de Triana bajo mandato real. Fue patrona de algunas localidades, como de Gran Canaria, donde se le dedica la catedral desde finales del siglo XV, o de Tudela desde 1530. También desde el siglo XVI se hizo muy habitual que tuviera capilla propia en las catedrales y en los grandes templos, así como que se le dedicaran iglesias. Todo ello motivó que aumentara el número de obras dedicadas a la santa como madre, con escenas como el Nacimiento de la Virgen y la Presentación de la Virgen en el Templo, pero sobre todo en su papel de abuela con la Santa Ana triple.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao hay una versión muy temprana, pues está datada a finales del siglo XIII [cat. 137]. En ella, se sigue el modelo tradicional de la Virgen con Niño sedente tan prototípico del románico, aunque con la incorporación de una tercera figura que le confiere más verticalidad. Los rostros de María y de Jesús están tratados de manera somera, pero los rasgos de Ana sí están bien definidos y la muestran como una mujer de mediana edad en vez de como una anciana. En esta escultura, el autor ha creado un ritmo repetitivo a través de la concatenación de los cuerpos, que según ascienden se vuelve más voluminosos, y de los objetos que portan. Así, Santa Ana muestra un fruto rojo difícilmente identificable, María ha perdido su atributo pero la posición de su mano denota que sostenía algo, y Jesús lleva el orbe y alza sus dedos en ademán de bendecir. En la misma fecha se data la *Santa Ana triple* del Museo de los Caminos de Astorga, donde Ana señala a su hija como la elegida por Dios [cat. 138].

Del siglo XIV son las esculturas del monasterio de Santo Domingo de Silos y del Museo Nacional de Escultura de Valladolid [fig. 37, cat. 139 y 140]. En estas dos obras, María se ha desplazado a un lateral y se ha girado, posibilitando una mínima relación entre las figuras. Muy interesante es la versión de la *Santa Ana triple* atribuida a Juan de la Huerta y fechada hacia 1460, puesto que genera una comunicación que no suele aparecer en esta iconografía de forma tan temprana [cat. 141]. El eje de la escultura es el libro que sostiene María, situada de pie en el centro de la composición; a su lado Ana, que también lee, parece tirar del volumen para acercárselo un poco. Mientras, el Niño

está sonriente en brazos de su madre, jugando con un pájaro, y sus facciones denotan el interés por plasmar la gracia infantil, aunque no esté aún bien resuelta.

En el Metropolitan Museum de Nueva York hay dos representaciones pictóricas de este motivo iconográfico procedentes de España y encuadradas en estas fechas. La primera es la tabla central de un retablo proveniente de Teruel y fechado en 1473 ó 1483 [cat. 143], que sigue los modelos que se efectuaban en la escultura y cuya única diferencia es que Jesús aparece girado, intentando alcanzar la fruta que Ana sostiene en sus manos. A pesar de este elemento de carácter naturalista, ninguna de las dos mujeres presta atención al Niño, sino que tienen la mirada perdida. La otra es una *Santa Ana triple con ángeles* atribuida al Maestro de Osma y datada hacia 1500 [cat. 142]. En esta ocasión, los tres personajes están representados a la misma escala y se aprecia más comunicación entre Jesús y María, sentados en el suelo en primer plano; Ana, por su parte, aparece en un trono, leyendo un libro y ajena a su familia.



Fig. 37: Anónimo, *Santa Ana triple*, finales del siglo XIV. Museo Nacional de escultura, Valladolid



Fig.38: Fernando Yáñez de Almedina, *Virgen con Niño y Santa Ana*, c. 1511-1512. Iglesia de San Nicolás, Valencia

Esta demanda de obras motivó que algunos artistas tendieran a especializarse, realizando obras parecidas entre sí. Un ejemplo de ello es Alejo de Vahía, al cual se atribuyen en Palencia, al menos, tres grupos de la *Santa Ana triple*, dos de los cuales se fechan hacia 1485 y se conservan en el Museo Diocesano de Palencia y la tercera, de hacia 1505, está en la iglesia de San Pedro de Amusco, proveniente de la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes. Las tres versiones muestran, con variaciones, cómo Jesús, en brazos de su madre, intenta alcanzar la pera que le muestra su abuela, dando a estas esculturas un toque de cotidianeidad [cat. 144-146].

El grupo de Santa Ana triple se vuelve un recurso habitual en las capillas funerarias. Fue el tema elegido para la capilla funeraria del cardenal Alfonso Borgia, el futuro papa Calixto III, en la Colegial de Játiva, cuya pintura fue encargada en 1452 a Jacomart Baço y la realizó con su colaborador, Pere Reixach [cat. 147]; en esta obra se vuelve a la desproporción entre Ana y sus descendientes y a la reducción de la edad de María, que apenas alcanza la adolescencia. En la catedral de Burgos lo encontramos en el retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable, de Gil de Siloé [cat. 148], en retablo de la capilla de don Luis de Acuña, realizado por Diego de Siloé, y en los relieves del monumental sepulcro de Alonso Díez de Lerma, fechados en 1553. Las diferencias entre las dos primeras obras burgalesas, realizadas por padre e hijo, son claramente palpables y denotan el cambio de estilo que divide a estos dos artistas. En la versión de Gil, Ana está plasmada como una mujer joven de rasgos redondeados; se encuentra de pie, cargando a María, aún adolescente, con un brazo, y ésta a Jesús. En la versión de Diego de Siloé, es ya una anciana que comparte un banco con su hija adulta, ambas comparten la misma preeminencia y ocupan un espacio similar. Entre ambas aparece el Niño, que ha sustituido a su abuela como centro de atención, y es atendido por las dos figuras femeninas.

Con el proceso de humanización de los personajes sagrados acaecido durante el renacimiento, también en España se produce una transformación en esta iconografía, en pos de una unificación en el tamaño y de una mayor relación entre los personajes. Estas modificaciones conllevan un cambio en la nomenclatura y la Santa Ana triple pasa a denominarse la Virgen con Niño y Santa Ana.

En el ámbito valenciano destaca en estos años Yáñez de Almedina, a quien se le atribuyen dos versiones totalmente diferentes, una de ellas se conserva en la iglesia de San Nicolás de Valencia [fig 38, cat. 149] y la otra en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad. En la primera, las figuras están colocadas en tres planos escalonados que recuerdan a las composiciones verticales del gótico. María observa a su hijo mientras duerme, totalmente desnudo e inclinado hacia el espectador, mostrando una anatomía musculosa y marcada que poco tiene que ver con la de un bebé. Detrás Ana está inmersa en la lectura, sin prestar atención a sus descendientes. En la pintura del museo lo que predomina es la horizontalidad, como en la escultura de Diego de Siloé de Burgos. También fue esta disposición la elegida para la *Virgen con Niño y Santa Ana* de Damián Forment, datada entre 1530-1540, una escultura que sigue plenamente los modelos de gusto renacentista en la que Jesús, mostrado con una correcta anatomía, enlaza a las dos mujeres en una línea oblicua que aporta dinamismo a la escena [cat. 150].

SEVILLA

En Sevilla, la devoción a Santa Ana se desarrolla sobre todo gracias a la erección de la parroquia dedicada a ella en Triana, patrocinada por Alfonso X a partir de 1266⁴⁷⁹. Su retablo mayor es de mediados del siglo XVI, con arquitectura encargada a Nufro Ortega y a Nicolás Jurarte y pinturas sobre tabla de Pedro de Campaña, quien las realizó entre 1550 y 1556. Presenta uno de los ciclos más completos de la vida de Santa Ana y de su familia, puesto que se incluyen escenas con María Salomé y María Cleofás, ambas con sus hijos, y el nacimiento de San Juan Bautista⁴⁸⁰. Presidiendo todo el conjunto se encuentra el grupo de Santa Ana triple, esculturas de candelero datadas hacia la segunda mitad del siglo XIII, en los años de fundación del templo, pero con importantes modificaciones, sobre todo desde el siglo XVIII⁴⁸¹.

Un ejemplo de la pervivencia de los modelos tardomedievales durante la Edad Moderna es el grupo anónimo de *Santa Ana triple* que preside el retablo de Santa Ana de la

⁴⁷⁹ Esta fecha está tomada de una crónica fechada en época de Fernando IV y transcrita en 1861 en un pergamino que se encuentra en la actualidad en la capilla del Calvario.

⁴⁸⁰ Estas pinturas han sido comentadas en pp. 150-151.

⁴⁸¹ C. CALDERÓN, *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*, p. 140, lám 7.

iglesia de San Antonio de Padua, datado a finales del siglo XVI⁴⁸² [cat. 151]. Es una obra marcadamente retardataria, puesto que sigue el esquema compositivo bajomedieval en el que Ana aparece como trono. Las otras dos figuras, una joven Virgen sentada sobre sus rodillas y Jesús de pie sobre su madre, no sobresalen del monumental volumen de la santa abuela. Mucho más humanizado es la *Virgen con Niño y Santa Ana* que centraliza el segundo cuerpo del retablo de la Inmaculada, en el crucero de la iglesia de la Anunciación, atribuidas a Juan Bautista Vázquez el Mozo, aunque está realizada aproximadamente en los mismos años, pues se data en 1585. Aparecen ambas mujeres de pie, separadas entre sí, Ana le está mostrando un objeto a Jesús y éste intenta alcanzarlo desde los brazos de su madre. Es un modelo que sigue derivando del mundo bajomedieval, aunque representado con una estética de clave manierista.

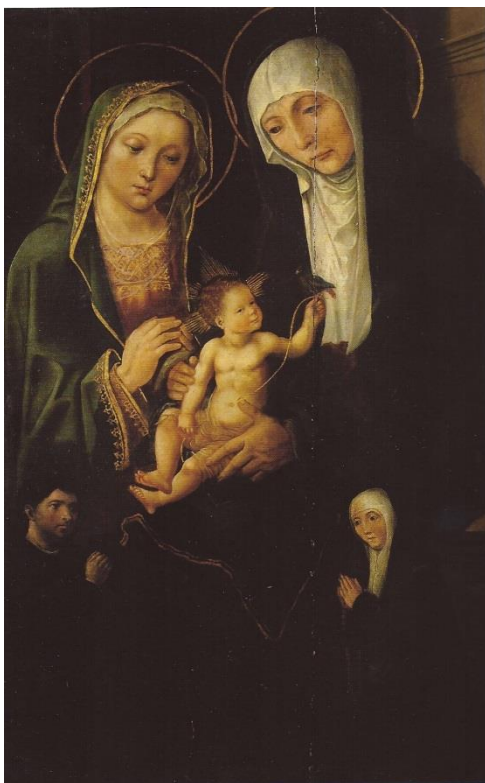


Fig. 39: Alejo Fernández, *Virgen con Niño, Santa Ana y dos donantes*. Colección particular

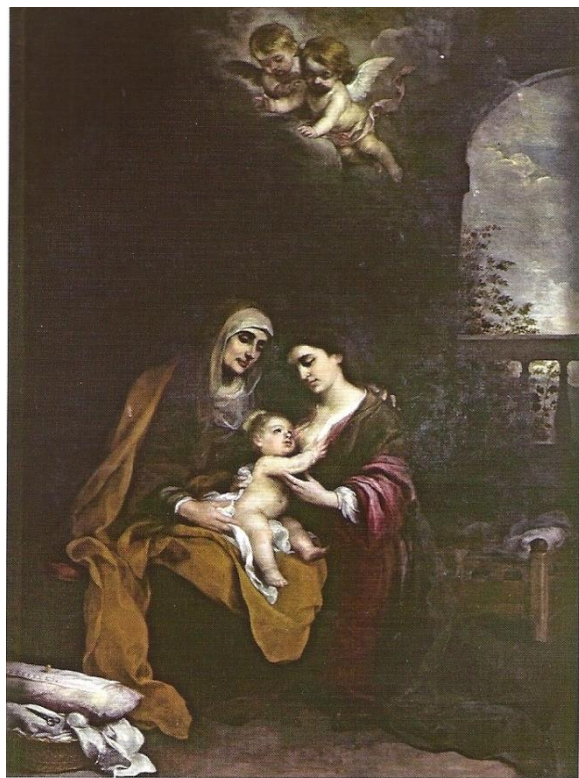


Fig. 40: Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen con Niño y Santa Ana*. Iglesia parroquial de Adanero

⁴⁸² C. CALDERÓN, op. cit., p. 160, lám 12.

Atribuida a Alejo Fernández es la ya mencionada pintura de *Virgen con Niño, Santa Ana y dos donantes* [fig. 39, cat. 51], donde los tres personajes sagrados ganan en monumentalidad al haberse eliminado el fondo y disminuido la proporción de la pareja de donantes, centrando así toda la atención en la actitud de melancolía de las dos mujeres y el Niño que se distrae con un pajarillo⁴⁸³.

A pesar del culto a Santa Ana en Sevilla, durante el renacimiento y el barroco no fueron muy habituales las representaciones de la Virgen con Niño y Santa Ana. Entre otros motivos, se debió a la preferencia por introducir a un protagonista más en la escena, San José, cuya devoción se encontraba en su cenit. No por ello esta iconografía desapareció completamente, pues todavía Murillo realizó dos versiones en la que sólo aparecen las tres generaciones de Jesús. La primera se fecha entre 1665-1670, pasó a la colección de la familia del príncipe de Salm-Salm a mediados del siglo XVIII y actualmente se encuentra en Museum Wasserburg de Anhol. La segunda, datada en torno a 1670-1675, perteneció desde 1699 al conde de Adanero, Antonio Núñez de Prado, quien la donó a la parroquia de Adanero, una pequeña población en la provincia de Ávila [fig. 40].

En la pintura conservada en la parroquia de Adanero, es probable que haya contado con participación del taller o de que se trate de una réplica de un original perdido⁴⁸⁴ [cat. 152]. En ella se plasma también un instante de intimidad entre los tres personajes, propios de una escena familiar. En este caso el Niño, sentado sobre las rodillas de Santa Ana, se vuelve a su madre con diligencia para mamar, mientras dos angelitos no muy logrados observan con curiosidad desde el cielo. El cesto con las telas blancas, el cojín con la labor, el dedal y la tijera en primer plano y potentemente iluminado, y la cuna entre sombras del fondo, sitúan a los personajes en el interior del hogar.

La *Virgen con Niño y Santa Ana* de Anholt [fig. 41, cat. 153] supone el culmen de la humanización de este tema iconográfico, al menos en el ámbito español. Muestra un momento cotidiano en el que una madre eleva con suavidad a su hijo para mostrárselo a su propia madre, que se inclina para mirarlo, llevándose la mano al pecho por la contenida emoción. Ambas derrochan ternura en sus expresiones ante la candidez del bebé de pocos meses, atento a su vez a los rostros que lo observan. El ambiente en

⁴⁸³ Ver p. 143.

⁴⁸⁴ E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, p. 191.

penumbra y el cálido foco lumínico que alumbra a los personajes contribuyen a crear la atmósfera de intimidad de la pintura. Unos sutiles haces de luz apenas remarcados sobre las cabezas de Jesús y de la Virgen desligan la escena con el mundo popular y la sitúan en un plano religioso.



Fig. 41: Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen con Niño y Santa Ana*, c. 1665-70. Museum Wasserburg, Anholt

SAGRADA PARENTELA

En los evangelios se mencionan abiertamente los hermanos de Jesús: «¿No es éste el hijo del carpintero? ¿No se llama su madre María, y sus hermanos Santiago, José, Simón y Judas? Y sus hermanas, ¿no están todas entre nosotros?»⁴⁸⁵. También aparece una hermana de la Virgen, María de Cleofás⁴⁸⁶. También Flavio Josefo, en sus *Antigüedades judías*, menciona a «Santiago, el hermano de Jesús»⁴⁸⁷. La idea de que, tras el nacimiento virginal de Jesús, el matrimonio formado por José y María tuviera más hijos fue admitida con naturalidad en las primeras centurias del cristianismo. Así, esta consanguinidad (por parte de madre) de Jesús con sus hermanos es uno de los argumentos que, a principios del siglo III, emplea Tertuliano en su *Adversus Marcionem* para defender la doble naturaleza de Cristo, la cual había sido negada por Marción, que lo consideraba tan sólo divino. No obstante, cuando hacia el año 383 Helvidio repite la idea de Tertuliano, San Jerónimo lo refuta con *De Virginitate Beatae Mariae*, donde expone que José, conocedor de que María había sido elegida por Dios para engendrar a Jesús, jamás se atrevería a tocarla, por lo que ambos fueron vírgenes toda su vida y que los hermanos de Jesús son, en realidad, sus primos⁴⁸⁸. Peor suerte corrió Joviniano, un monje formado con San Ambrosio que también defendía la tesis de los hijos biológicos de María. Como respuesta a sus ideas, San Jerónimo escribió *Adversus Jovinianum* y en el sínodo de obispos convocado por San Ambrosio en el 390 se condenaron sus teorías declarándolo hereje.

Hacia el año 375, San Epifanio, en su *Panarion*, consideró a estos hermanos como hijos de un matrimonio previo de José. Así aparecen también en el *Protoevangelio de Santiago*, fechado entre los siglos II y IV, donde el propio José declara «Tengo hijos y soy viejo» al florecer su bastón, y los vuelve a mencionar cuando le llega la noticia del censo. En el *Liber de Infantia Salvatoris*, José va a Belén con María y su hijo Simón, al

⁴⁸⁵ Mt 13, 55, el versículo aparece prácticamente idéntico en Mc 6, 3. Otras menciones de los hermanos de Jesús aparecen en Mt 12, 46-49; Mc 3, 31-35; Lucas 8, 19-21 (estos tres reproducen un mismo momento); Jn 2, 12; 7, 3-10 y Gálatas 1, 19, donde San Pablo afirma haber conocido al apóstol «Santiago el hermano de Jesús».

⁴⁸⁶ Sobre María Cleofás, Jn 19, 25 la menciona como «hermana de su madre [de Jesús]» y como «María la madre de Santiago el menor y de José» en Mc 15, 40 y 47; 16, 1 y Lc 24, 10. Ver también *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo-Mateo”, XLII, p. 108.

⁴⁸⁷ FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*, libro XX, 9.1.

⁴⁸⁸ San JERÓNIMO, *De Virginitate Beatae Mariae*, VIII-XVIII.

cual nombra continuamente. En el *Evangelio del Pseudo-Mateo* y en la *Historia de José el Carpintero* llaman a estos descendientes Santiago, José, Judas y Simeón y aparecen además dos hijas, Lisia y Lidia⁴⁸⁹. Algunos teólogos, entre ellos San Jerónimo, no quedaron satisfechos con la explicación dada en los apócrifos sobre los hermanos de Jesús, porque ello conllevaba que José no había sido casto, sino que había concebido con su primera mujer, de la que era viudo⁴⁹⁰. Más acorde les pareció la idea de los primos, aún difusa en San Jerónimo, que dice que «*la única conclusión es que la María que es descrita como la madre de Santiago el menor era la esposa de Alfeo y la hermana de María, la madre del Señor, aquella que es llamada por Juan el Evangelista “María de Cleofás”, ya sea por su padre o parientes, o por algunas otras razones*»⁴⁹¹.

Santiago de la Vorágine clarificó las relaciones familiares entre todos estos personajes. Para ello, se tomó a la figura de Santa Ana como nexo y a las Marías que se mencionan en los evangelios, y se estableció que, tras dejar a la Virgen en el Templo, Joaquín falleció y Ana desposó a Cleofás, hermano de José, con el que engendró otra niña a la que también llamó María⁴⁹². Ana volvió a quedarse pronto viuda, contrajo matrimonio con Salomé y de esta unión nació la tercera María. La hija de Cleofás se casó con Alfeo y tuvieron cuatro hijos, Santiago el Menor, Simón, Judas Tadeo y José el Justo. María Salomé esposó a Zebedeo y tuvieron a Santiago el Mayor y a San Juan Evangelista. Su fundamento también se basa en la historia de Samuel, pues su madre, llamada igualmente Ana, fue bendecida con tres hijos y dos hijas más por haber donado su primogénito a Dios⁴⁹³.

Este triple matrimonio de Santa Ana, documentado por primera vez en la *Leyenda Dorada*, logró su mayor difusión gracias a la visión de Santa Colette de Corbie, monja reformadora de las clarisas a la que, hacia 1406, se le apareció Santa Ana con sus hijas y nietos, Santa Isabel y San Juanito, según la tradición debido a que se negaba a rezarle a la santa porque le escandalizaban sus matrimonios tras la viudedad. Como sólo oraba a

⁴⁸⁹ *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago” IX y XVII, pp. 64 y 68; “Evangelio del Pseudo-Mateo”, XLI-XLII, pp. 107-108; “Historia de José el carpintero”, II, 1, p. 170. El nombre de las hijas sólo aparece en este último texto.

⁴⁹⁰ S. REAMES, *Middle English Legends of Women Saints*, IV, pp. 275-302.

⁴⁹¹ San JERÓNIMO, *De Virginitate Beatae Mariae*, XV.

⁴⁹² S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, pp. 566-567.

⁴⁹³ I Sam 2, 21.

santos de probada castidad, Ana la visitó con toda su familia para demostrarle que sus enlaces no obstaculizaban su santidad⁴⁹⁴. Precisamente por la aprobación a volver a casarse, fue muy devota de Santa Ana Margarita de York, la tercera esposa de Carlos el Temerario, duque de Borgoña, la cual se unió en 1473 a la Guilda de Santa Ana, en cuyo registro aparece representada en una miniatura con su hijastra, María de Borgoña, orando ambas frente a una Santa Ana triple⁴⁹⁵.

Desde el siglo XV, y especialmente desde la publicación en 1460 en Bruselas de la *Vita Sanctae Coletae*, la Sagrada Parentela se convierte en un tema recurrente en la pintura flamenca, en la que tendían a aparecer simultáneamente los tres esposos de Santa Ana. El tema se complica con la incorporación de nuevos personajes en algunas obras, son los abuelos de Ana, Isacar y Susana, sus padres, Estolano y Emerencia o Emerenciana, y su hermana, Hismeria, casada con Efraim y madre de Santa Isabel y de Eliud, padre de Emineia, madre de San Servando, obispo de Maastrich⁴⁹⁶. Sin embargo, no todos los teólogos aceptaron esta versión. Ya San Juan Damasceno en *De Fide Orthodoxa* había considerado que Ana fue virgen toda su vida, por lo que María sería campaññcebida en el momento del abrazo en la Puerta Dorada e impide, además, que tenga hijas posteriormente con Cleofás y Salomé. La misma idea aparece en *De Laudibus Sanctissime Matris Annae tractatus* del abad benedictino Johannes Trithemius y publicado en 1494, el cual defiende la virginidad de Ana, por lo que sus dos matrimonios posteriores carecen de fundamento para él y los ignora.

El Concilio de Trento tampoco estuvo a favor de la tradición de los matrimonios de Ana, por su clara naturaleza apócrifa tardía y por lo poco apropiado de volver a casarse dos veces siendo anciana y viuda. Santa Ana va a seguir apareciendo frecuentemente en escenas familiares, pero se eliminan sus dos últimos maridos y los miembros que descienden de estas uniones. Apoyándose en otros escritores y teólogos, Pedro de Ribadeneyra y sor María de Ágreda tampoco aceptaron al triple matrimonio, considerando a la Virgen como unigénita⁴⁹⁷. Pacheco tomó como propio los

⁴⁹⁴ L. RÉAU, t. I, vol. 2, pp. 147-149; A. van CORSTANJE, *Vita Sanctae Coletae (1381-1447)*, p. 218.

⁴⁹⁵ Actualmente la miniatura se conserva en la colección real inglesa de Windsor.

⁴⁹⁶ S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, vol II, p. 566.

⁴⁹⁷ P. de RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum*, p. 425; M. ÁGREDA, *Mística ciudad de Dios*, tomo VI, p. 589. Ribadeneyra dice, además, que Joaquín y Ana murieron cuando María tenía once años, por lo que las pinturas en las que aparece con Jesús también estarían fuera de lugar.

razonamientos del padre Antonio de Quintadueñas y de Ribadeneyra al respecto y se opuso a esta iconografía, apoyándose además en un catálogo de eruditos y sentenciando con la frase «*a los once años [de edad de María] murieron sus padres muy viejos, sin tener más hijos*»⁴⁹⁸; no obstante, sí está de acuerdo con que María e Isabel son hijas de hermanas⁴⁹⁹, dejando patente el estado de confusión y falta de unanimidad que seguía existiendo en torno a los principales personajes cristianos ya entrado el siglo XVII.

La idea de la virginidad de Ana estaba generalizada, al igual que la de sus matrimonios, por lo que se generó una prolongada discusión entre las dos corrientes hasta que, en 1677, Inocencio XI promulgó un decreto en el que declara que María había sido engendrada según la ley natural, acabando con esta discusión. No obstante, la idea de la gran familia formada por Santa Ana no desapareció, teniendo como testimonio más llamativo el de la agustina Anne Catherine Emmerich, la cual, entre 1819 y 1824 relató sus visiones de Cristo y María a su biógrafo, Clemente Bretano. Entre ellas, se encuentra una en la que Joaquín y Ana, a comienzos de su vida conyugal, tuvieron una hija a la que llamaron María de Héli⁵⁰⁰, pero al comprobar que no era la prometida por Dios decidieron dejarla con sus abuelos en Séforis (Galilea) y mudarse a Nazaret, donde vivieron una vida de penitencia y contrición.

En el arte, la idea de representar la línea genealógica de Cristo desde una perspectiva más próxima que en el Árbol de Jesé y donde el punto de unión no fuera los ancestros de San José, con el que Jesús no tenía consanguineidad, sino el matriarcado de Santa Ana, caló desde 1460, cuando se difundieron las visiones de Santa Colette de Corbie y dio como resultado el modelo iconográfico denominado como Sagrada Parentela. Su número de personajes no se mantuvo estable, aunque siempre aparecen el trío compuesto por Santa Ana, la Virgen y el Niño. Como punto de inflexión se encuentra la *Virgen de los carmelitas* del Lázaro Galdiano, cerca del estilo del Maestro de Santa Gúdula y fechada hacia el año 1500. Santa Emerencia se encuentra arrodillada, rezando en el monte Carmelo, ante la presencia de tres monjes carmelitas. De su costado, como

⁴⁹⁸ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, pp. 580-582, 586.

⁴⁹⁹ F. PACHECO, op. cit., p. 662.

⁵⁰⁰ Heli puede ser un diminutivo de Eliachim (Joaquín), y por tanto, *María de Heli* vendría a significar *María la hija de Joaquín*. Es un nombre recogido en el Talmud (*Hagigah* 77, 4) aunque no hay seguridad de que se refiera a la Virgen. Ver J. TABOR, *The Jesus Dynasty*, p. 342.

si de un árbol de Jesé se tratara, surge un tronco que florece en Santa Ana, acompañada por una Virgen niña de la que asciende otra la rama, rematada por un Niño Jesús con cruz.

EUROPA

El tema de la Sagrada Parentela fue muy representado en Alemania. En el Historisches Museum de Frankfurt am Main se conservan dos obras anónimas dedicadas a Santa Ana y su familia que resultan muy interesantes, provenientes de las iglesias dominica y de la carmelita de Frankfurt. La primera de ellas es un tríptico que se fecha hacia 1492 [cat. 154]. En el panel central se representa a la *Sagrada Parentela* en su mayor extensión, puesto que aparecen catorce adultos y nueve niños. Están presididos por Jesús, sentado en un trono y flanqueado por Santa Ana y la Virgen. Sobre Él aparece el Espíritu Santo y, en lo alto y creando una línea vertical, Dios Padre bendiciendo con el orbe. El resto de figuras se distribuyen en torno con cierta simetría, dejando el primer plano para María Salomé y María Cleofás con sus hijos. Los paneles laterales representan el *Nacimiento de la Virgen* y la *Muerte de la Virgen* con el ascenso de su alma al cielo, constituyendo así el comienzo y el final de su ciclo vital.

La segunda de las pinturas de Frankfurt presenta una iconografía más compleja. Se trata de un políptico de dieciséis tablas que fue sufragado por Rumold de Laubach, prior del convento carmelita entre 1474 y 1496, por lo que fue encargado en esos años. En él se incluyen pasajes vitales de la abuela de Cristo, como *Santa Ana visitando el monte Carmelo con sus padres*, el *Nacimiento de Santa Ana*, sus *Desposorios*, *San Joaquín y Santa Ana realizando ofrendas*, la pareja en su hogar, el *Nacimiento de la Virgen*, *María conducida al Templo por un ángel* y la *Sagrada Parentela en el Monte Carmelo* siendo recibidos por carmelitas. Una escena peculiar es en la que aparece Santa Ana embarazada, situada en un altar como si de una escultura se tratara, bendecida por Dios Padre, flanqueada por David y Salomón y siendo adorada por Sixto IV, santos y carmelitas, entre ellos el donante. El políptico también incluye tablas con *Hismeria* y su descendencia, la visión de la Virgen sobre el mar de Elías⁵⁰¹, la visión de Santa Colette

⁵⁰¹ Reyes 18, 42-45.

y Santa Brígida de Suecia escribiendo al dictado de un ángel el *Sermón angelico sobre la excelencia de la Virgen*. Curiosamente, se omiten el rechazo de las ofrendas en el Templo y el abrazo en la Puerta Dorada, dos de las escenas que derivan directamente de los evangelios apócrifos y que tuvieron más consenso entre los teólogos.

Quentin Massys realizó hacia 1507-1508 un tríptico para la Confraternidad de Santa Ana de Lovaina que se encuentra actualmente en el Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, en Bruselas. Está dedicado a la patrona de la hermandad, por lo que muestra los principales momentos de su biografía. De esta manera, cerrado, se representa a *Santa Ana realizando una ofrenda al sacerdote* y su consabido rechazo, en este caso a Joaquín. Abierto, la tabla izquierda muestra el momento en el que el santo recibe la visión angelical central que le dice que vuelva a casa, la escena central muestra la *Sagrada Parentela*, en la que es difícil precisar si los hombres representados son los maridos de Ana y San José o si se trata, en cambio, de Alfeo, José, Joaquín y Zebedeo, aunque resulta más plausible que se trate de este segundo caso, puesto que dos de ellos vuelven a aparecer en la escena de la derecha, en la que se concluye el ciclo con la *Muerte de Santa Ana* [cat. 156 y 157].

Hay varios puntos novedosos en esta obra. Por un lado, es Ana la que hace la donación al Templo, otorgándole un papel activo del que carece en todas las fuentes. Por otro, en sus últimos instantes vitales aparece rodeada por su familia; son distinguibles la Virgen llorando en primer término, sus dos hermanas, dos varones que, al compararlos con los esposos de la tabla central, parecen ser Alfeo y José, y un Niño Jesús muy crecido, aproximadamente de unos doce años como en las representaciones de la Disputa con los doctores, que bendice a su abuela. Aún quedaban varias décadas para que Ribadeneyra difundiera su teoría de que Ana murió cuando María contaba con once años, haciendo imposible la presencia de todos estos personajes. Finalmente, resalta la edad de Joaquín y de San José, que están plasmados con los rasgos de un hombre de mediana edad, muy alejados a los que Massys otorga a los ancianos.

Aproximadamente un año después de la pintura de Massys, en 1509, Lucas Cranach el Viejo pintó el *Altar Torgauer*, un tríptico dedicado por completo a la *Sagrada Parentela* que se localiza en la Städtische Galerie de Frankfurt am Main [fig. 42, cat. 155]. En esta ocasión, Cranach ha optado por dividir las figuras que conforman los parientes de la

Virgen entre las tres tablas. De esta manera, María Cleofás, Alfeo y dos de sus hijos están en el ala izquierda, en la derecha María Salome con Zebedeo y sus hijos, y en la pintura central, el resto de personajes. En el eje del tríptico se encuentra el grupo de la Virgen, Santa Ana y Jesús, que sigue uno de los modelos habituales de Santa Ana triple, según el cual las dos mujeres se encuentran sentadas, frontales y a la misma altura, la abuela enseña una fruta al Niño y éste intenta alcanzarla, con la diferencia de que en esta ocasión el Niño está en brazos de Ana y es María la que le ofrece lo que parece una manzana o una granada. Por su parte, San José duerme en un rincón, los dos hijos mayores de María Cleofás juegan en primer plano y los tres maridos de Ana aparecen en el fondo, asomados a un balcón que da a la sala. El del centro lleva al cuello un collar que lo vincula a Maximiliano I, a quien Cranach retrató en estos mismos años, mientras que Alfeo tiene los rasgos del elector de Sajonia Federico III el Sabio⁵⁰².

Cranach ha plasmado un instante de vida cotidiana, en la que los personajes ocupados con alguna actividad e interaccionan entre sí, creando un conjunto lleno de detalles familiares que aportan dinamismo a la escena. Así, en cada tabla hay una figura con un libro, marcando una gran diagonal que parte de uno de los niños de la tabla izquierda,



Fig. 42: Lucas Cranach, *Sagrada Parentela*, c. 1509. Städtische Galerie, Frankfurt am Main

⁵⁰² En el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg se encuentra un Retrato de Federico III el Sabio atribuida a Cranach el Viejo fechado hacia 1507-1508 que deja patente la coincidencia de los rasgos.

pasa por el libro de María, que ha detenido momentáneamente su lectura, a Jesús, y acaba en Zebedeo, sentado junto a la ventana en la tabla derecha. Además, María Cleofás da el pecho, María Salomé peina a uno de sus hijos, Cleofás y Salomé mantienen un diálogo y un niño coge fruta de la cesta que el pequeño Santiago carga a la espalda para colocarla en su juguete.

También de Cranach es un grabado de la *Sagrada Parentela* donde todos los personajes, de nuevo, están inmersos en su actividad, con Santa Ana, la Virgen y el Niño sentadas otra vez en el centro de la escena con un libro, que en esta ocasión sostiene la abuela. San José, muy anciano, se les acerca tímidamente, mientras los tres maridos de Ana conversan animadamente, María Salomé y María Cleofás juegan con sus hijos más pequeños y Alfeo y Zebedeo instruyen a los mayores [cat. 158].

Hay menos ejemplos escultóricos de la *Sagrada Parentela* que de Santa Ana triple, pero sí se realizaron, especialmente para trípticos. Como ejemplo, encontramos el grupo que se expone en el Victoria & Albert Museum, que fue realizado entre 1510 y 1520 en Memmingen (Suabia) por el taller Hans Thomas [cat. 159]. Se compone de tres partes exentas, en la central aparece el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, y detrás los cuatro maridos que suman entre ambas, creando un doble friso horizontal. El grupo de la izquierda se corresponde a la familia de María Cleofás, con Alfeo sosteniendo en brazos a uno de sus hijos, y el de la derecha, la de María Salomé, con Santiago el Mayor vestido de peregrino. En el mismo museo se localiza otra *Sagrada Parentela*, en este caso del Tirol y datada hacia 1520, que también se componía de tres piezas pero sólo se ha conservado la central, por lo que aparece la Sagrada Familia y Santa Ana con sus tres esposos [cat. 160]. En el St. Annen Museum de Lubeck hay un relieve de la *Sagrada Parentela* efectuado por Martin Radeleff en el que todas las figuras están en la misma pieza aunque divididas en dos niveles, el más próximo para las tres Marías con sus hijos y el de atrás, con el resto de personajes de pie. Otra forma de representar el grupo de la *Sagrada Parentela* es combinando, en un mismo tríptico, el relieve en la escena central y pintura en las laterales, como en la versión de la catedral de Ulm, con pinturas de Martin Schaffner, y en la iglesia de San Sebald de Nuremberg [cat. 161].

En 1505, Barbara von Rechberg, esposa del capitán Ulrich von Frundsberg, fundó la capilla de Santa Ana de la iglesia de San Esteban de Mindelheim y encargó el retablo a

Bernhard Strigel, aunque las pinturas se encuentran en la actualidad en el Germanisches Nationalmuseum, salvo las de la predela, que continúan en su lugar. Se trata de un políptico de catorce paneles en los que, además de los donantes con sus santos patronos, se encuentra una versión especialmente amplia y detallada de la *Sagrada Parentela*, compartimentada en escenas independientes. Así, aparecen Isacar y Susana con su hija Emerenciana y su nieta Ana; Eliud, Memelia y Servando; Cleofás y Salomé con sus hijas; La educación de la Virgen con Joaquín⁵⁰³; el Taller de Nazaret; Zacarías, Isabel y San Juan; Alfeo, María Cleofás y sus hijos; Zebedeo, María Salomé y sus hijos.

También de Bernhard Strigel es otro interesante conjunto de pinturas; en ellas, los personajes de dos retratos de familia se identifican con miembros de la dinastía de Cristo. Así ocurre con el *Retrato de Maximiliano I y su familia*, fechado hacia 1515 y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁵⁰⁴ [cat. 162]. Sobre el emperador reza el texto «*Cleophas frater carnalis Iosephi mariti divae Virg. Mariae*». Aparece con su primera esposa, María de Borgoña, y con el primogénito de ambos, Felipe el Hermoso, representados como María Cleofás y Santiago el Menor. Se incluyen dos de sus nietos, Carlos I y Fernando I, como Simón y José el Justo, marcando con números romanos la línea de descendencia, y Luis II de Hungría, que será el esposo de su nieta María de Austria. Los textos se colocaron hacia 1520, cuando la pintura pasó a propiedad del historiador imperial, Johannes Cuspinian. Decidió entonces crear un tríptico dedicado a la *Sagrada Parentela* donde la familia de Maximiliano se correspondería con la tabla izquierda. Encargó el retrato de su propia familia a Strigel, en el que aparece con su segunda esposa, Agnes, y los hijos tenidos con la primera, Sebastian Felix y Nicolaus Christostomus, representados como Zebedeo, María Salomé, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista⁵⁰⁵ [cat. 163]. Para completar la genealogía, también se incluyó una *Sagrada Parentela*, realizada de nuevo por Strigel. En esta última pintura, que se expone en el Kunsthistorisches Museum de Viena, Santa Ana se encuentra en una esquina en segundo plano, acompañada de Joaquín. También detrás, en la zona derecha de la pintura, aparece Hismeria y su marido, Efraim. Delante de cada pareja están sus hijas, María e Isabel respectivamente, con sus maridos y sus vástagos.

⁵⁰³ Ver p. 268.

⁵⁰⁴ En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conserva una copia.

⁵⁰⁵ Esta pintura fue subastada por Sotheby's, 7/diciembre/2005, lote 31.

Así, se ha logrado profundizar en el parentesco entre Jesús y el Bautista, que se nos muestran en primera línea, el Niño con un rosario y su primo con su habitual filacteria [cat. 164].

La *Sagrada Parentela* de Maarten de Vos, expuesta en el Museum Voor Schone Kunsten de Gante se fecha en 1585 y por lo tanto, es una obra muy tardía, pues Trento ya había condenado esta iconografía hacía más de veinte años [cat. 165]. La pintura incluye a un gran número de figuras femeninas, siete en total, entre ellas a Santa Isabel, que ha sustituido a Ana en el puesto central junto a la Virgen con el Niño y San Juanito con el cordero. Los demás niños, tan sólo cuatro, están desnudos y sin nada que los identifique, por lo que resulta muy complicado intentar averiguar a quién se corresponde cada uno de los pequeños y cuáles han sido eliminados.

Jacob Jordaens también realizó una *Sagrada Parentela* [fig. 43, cat. 166], pero adecuándose a las recomendaciones tridentinas, es decir, excluyendo a los dos últimos maridos de Santa Ana y la descendencia que emana de ellos. La pintura, en el Metropolitan Museum de Nueva York, tiene la particularidad de que fue realizada en dos momentos diferentes, dando como resultado dos tipos figurativos totalmente diferenciados. El grupo principal se fecha en la década de 1620 y se compone de la Sagrada Familia con Santa Ana y el Bautista. Treinta años después, el artista volvió a la pintura e incluyó a San Joaquín, Santa Ana y a un ángel, plasmados con un



Fig. 43: Jacob Jordaens, *Sagrada Parentela*, c. 1620 y c. 1650. Metropolitan Museum, Nueva York

trazo más suelto y con rostros de mayor dramatismo. Otro elemento iconográfico reseñable es la presencia, a los pies de Jesús, del orbe con la serpiente del pecado original, que está siendo pisada por el Niño como símbolo de su acción redentora.

Las representaciones de este trasunto iconográfico en Francia fueron menos comunes que en el ámbito alemán, aunque siguieron patrones muy similares. No obstante, en el centro de Francia aparece una interesante forma de representar la *Sagrada Parentela*. En la iglesia parroquial de Chavanat (Creuse) y en Notre-Dame la Grande de Poitiers hay sendos grupos escultóricos en los que se han omitido todos los personajes adultos masculinos y se ha creado un ritmo escalonado en el que cada generación tiene un tamaño diferente. Así, una joven Ana es el centro y destaca por su volumen, aproximadamente a la altura de su cintura se encuentran sus tres hijas y por sus rodillas, sus nietos, confiriendo a los grupos una marcadamente triangular, especialmente en el caso de Chavant, puesto que Ana abre su manto para cobijar a sus descendientes, como si de una Virgen de la Misericordia se tratara. María está destacada respecto a sus hermanas, ya sea por colocarse en el centro o por ir en brazos de su madre, como sucede en la escultura de Poitiers. Es ésta una composición más dinámica que la de Chavant, puesto que los personajes parecen caminar hacia delante [cat. 167 y 168].

Por la naturaleza tardía de la *Sagrada Parentela*, cuando su iconografía se difunde por Italia ésta ya había dejado atrás el estilo tardogótico y se encontraba imbuida en el renacentista. A principios del XV, Gandolfino da Roreto realizó varias pinturas que representan la *Sagrada Parentela*, como las conservadas en la catedral de Asti y en el Museo Diocesano de Turín y en Palazzo Madama de Turín [cat. 169 y 170]. Es estas obras, se ha roto la preeminencia tan marcada de la Santa Ana triple, aunque siguen apareciendo en el centro, y están presentes los tres esposos de Ana. Siguiendo estos modelos, Lorenzo Fasolo realizó su propia *Sagrada Parentela* en 1513 para la iglesia de San Giacomo de Savona, actualmente en el Louvre [cat. 171]. La diferencia principal con las pinturas de Gandolfino es que saca al grupo del interior arquitectónico al que suele estar vinculado y lo sitúa en un paisaje, algo novedoso y que enlaza con otras representaciones en las que también aparece la Sagrada Familia. No obstante, Fasolo vuelve al recurso medieval de las filacterias para identificar a los personajes con más claridad.

Perugino también se enfrentó al tema de la *Sagrada Parentela* en una obra conservada en el presente en el Musée des Beaux Arts de Marsella [cat. 172]. Para organizarla recurre a una composición frecuente en sus pinturas de la Sacra Conversazione, en las que las figuras se encuentran en un interior, generalmente abovedado, con los personajes principales en un trono elevado mediante un alto podio. En este caso, el grupo que preside es el de Santa Ana triple, plasmado como ya lo había hecho Masolino da Panicale con Masaccio en Sant’Ambrogio. Al nivel del suelo se localizan de forma simétrica los demás personajes, que representan a las otras dos Marías con sus seis hijos y dos hombres, San José y San Joaquín, en una posición más retrasada. Las figuras cuentan con una aureola con sus nombres que facilita su identificación, sustituyendo de esta manera las filacterias.

ESPAÑA

En España, tan fiel a las consideraciones tridentinas, las representaciones de la Sagrada Parentela prácticamente habían desaparecido desde mediados del siglo XVI, aunque en realidad no fue una iconografía que llegara a calar profundamente. En líneas generales, en las escenas protagonizadas por Santa Ana se prefirió evitar la aparición de sus dos matrimonios tardíos y de las familias derivadas de ellos.

Entre 1525 y 1532, Yáñez de Almedina realizó una de las composiciones más interesantes y herméticas de la *Sagrada Parentela* [cat. 173]. En esta pintura, localizada actualmente en el Museo del Prado, se ha escogido tan sólo las figuras de Santa Ana, la Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito, es decir, las dos madres de la Visitación con sus respectivos hijos, todos recogidos en los evangelios sinópticos, a los que se ha añadido Ana. Yáñez pretende reafirmar, por un lado, la pureza de María mediante la colocación, al fondo, de la escena del abrazo en la Puerta Dorada y de un lirio en flor en el ángulo inferior derecho, a los pies de la Virgen. Por el otro, la pintura incluye referencias pasionistas, como es el llamativo color del vestido de María, la presencia del jilguero, un pájaro asociado tradicionalmente a la corona de espinas, y la rosa roja que Juan le ofrece a su primo. Ante la visión del obsequio, Jesús se vuelve con preocupación hacia su madre y le lanza los brazos, tomando así una postura que recuerda a la del

Cristo atado a la columna. En segundo plano están Santa Ana y Santa Isabel; la seriedad con la que observan a los niños refuerza la idea de que no se trata de una simple escena familiar. Las influencias italianas resultan evidentes, especialmente en el rostro de la Virgen y en la enigmática figura del Bautista, que aparece tumbado de espaldas sobre conchas, caracolas, un limón y una flor blanca y llevando un collar de flores. Esta figura está tomada de un dibujo de Antonio Pollaiolo que representa a *Eva y sus hijos* y que en la actualidad se conserva en la Galleria degli Uffizi [cat. 174].

SEVILLA

En Sevilla, se trató en pocas ocasiones el tema de la Sagrada Parentela, aunque a diferencia del resto del panorama español, su representación no cesó en el siglo XVI. Antes al contrario, se conservan ejemplos de esta iconografía de los siglos XVII e incluso del XVIII

En el retablo de la iglesia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda Hernando de Esturmio realizó un tríptico dedicado a la *Sagrada Parentela*⁵⁰⁶ [fig. 17, cat. 67]. En la tabla central aparecen la Sagrada Familia, San Joaquín, Santa Ana y el Espíritu Santo. Las figuras femeninas están sentadas en un trono pétreo y muestran el instante en el que Ana va a coger a Jesús de los brazos de María. De pie en los laterales aparecen los dos maridos conversando entre sí. La idea de unión familiar que predomina en esta tipología iconográfica ha sido rescindida en los laterales, donde se encuentran las dos hermanas de la Virgen y sus esposos. Para disponerlos, Esturmio se ha decantado por colocar a cada uno en un cuadro independiente que, dispuestos a dos alturas, dejan la zona izquierda para Zebedeo y Salomé y la derecha para Alfeo y Cleofás. Todos aparecen de pie situados en un exterior apenas desarrollado, y a menor tamaño que las figuras de la tabla central⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ Aunque esta pintura fuera hecha para la actual provincia de Cádiz, hemos considerado que es más acertado incluirla en el apartado de obras sevillanas por dos motivos, la pertenencia de Esturmio a esta escuela y debido a que Sanlúcar pertenecía en esos años a la diócesis sevillana.

⁵⁰⁷ Esta pintura ha sido comentada en la página 154.



Fig.44: Antonio Mohedano, *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, c. 1604-1606. Museo de Bellas Artes, Sevilla

Antonio Mohedano efectuó hacia 1604-1606 una *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵⁰⁸ [fig. 44, cat. 175]. No es estrictamente una Sagrada Parentela, puesto que ha habido una simplificación de los personajes, dejando tan sólo a los principales y eliminando toda referencia a las hermanas de María; de todos modos, por tratarse de una pintura con la familia de María y Jesús en un sentido amplio, hemos considerado oportuno tratarla en este lugar que omitirla completamente. En esta obra, la cotidianeidad ha sido sustituida en pos de una escena centrada en la devoción a la Virgen y al Niño, remarcado por el riguroso esquema triangular que emplea Mohedano en la composición y por el potente rompimiento de gloria con el Espíritu Santo a eje con los protagonistas. En

primer plano se han situado, genuflexos, a San José con una hoja de palmera y a Santa Ana, que reza ante la contemplación de su nieto. Jesús, colocado de frente y mirando al espectador, interactúa con su padre y con su abuela a través de sus manos, aunque dejando patente su preeminencia. El papel más secundario recae en San Joaquín desplazado al segundo plano y ajeno a la veneración al Niño; para no romper la simetría de la composición, su volumen se contrarresta con un jarrón sobre una mesa. No fue ésta la única ocasión en la que empleó este formato compositivo, sino que también aparece en su *Sagrada Familia con San Juanito*⁵⁰⁹.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una pintura de Francisco de Herrera el Viejo que representa la *Sagrada Parentela* [fig. 45, cat. 176], está datada entre 1636-1637 y fue efectuada para un retablo lateral a los pies de la iglesia del convento de Santa

⁵⁰⁸ E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, pp. 166-167.

⁵⁰⁹ Esta otra pintura de Mohedano ha sido comentada en la p. 260.

Inés, haciendo pareja con otro retablo enfrentado dedicado a *Pentecostés* y también de Herrera. Es uno de los cuadros que se expusieron en París en la Gallerie Espagnole de Louis-Philippe, entre 1838 y 1848, aunque fue atribuida a Roelas⁵¹⁰, pasó por la colección Hoskins, después la Art Collectors Association Limited de Londres y, en 1920, al museo de Bilbao. La parte superior, que fue recortada después de su pertenencia a Louis-Philippe y antes de regresar a España, representaba a Dios Padre y ángeles, como cita Ponz⁵¹¹, aunque tradicionalmente se venía repitiendo que se trataba de una Inmaculada. Al eliminarse esta mitad, parte del mensaje iconográfico de la pintura se ha perdido, puesto que representaba la doble naturaleza de Cristo, su parte divina y la familia terrenal.

La parte inferior, que es la que ha llegado hasta nuestros días, se compone por un gran número de figuras que ocupan todo el espacio y que representan la familia de Jesús. San José, Santa Ana, la Virgen, María Salomé, María Cleofás, Santa Isabel y San Zacarías crean un friso de cabezas que sonríen con amabilidad y que llevan a los dos personajes



Fig.45: Francisco de Herrera el Viejo, *Sagrada Parentela*, c. 1636-1637. Museo de Bellas Artes, Bilbao

⁵¹⁰ Archivos del Musée du Louvre, 1 DD 122. Inventario de la Galería Española nº 281.

⁵¹¹ A. PONZ, *Viaje de España*, IX, carta IV, p. 793.

centrales, Jesús y el Bautista, que se abrazan con ternura. San Joaquín no está representado por cuestiones lógicas, ya que como están presentes las tres hijas de Santa Ana es necesario que Joaquín haya fallecido, puesto que María Cleofás y María Salomé son dos matrimonios posteriores. No obstante, en las representaciones tradicionales de este mismo tema no se suele tener presente este evidente detalle⁵¹².

Sobre Jesús y Juan convergen las dos líneas oblicuas que cruzan el lienzo, recalcando así la labor fundamental de San Juanito como precursor. Son las únicas figuras terrestres que se muestran desnudos, vinculándose con los ángeles de la parte superior del cuadro, de naturaleza celestial. Cinco niños más, que representan a los hijos de María Salomé, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista, reconocible porque sostiene un cáliz, y tres de los hijos de María Cleofás, Santiago el Menor, Simón y Judas Tadeo, constituyen la franja inferior de la pintura. Falta tan sólo José el Justo, que no ha sido representado, posiblemente porque no fue apóstol, un hecho que no es baladí, puesto que denota una clara intencionalidad, la de resaltar la labor de transmitir el mensaje de Cristo que efectuarán en edad adulta. Entre todos ellos, está destacado el Evangelista, que señala a Jesús, reconociendo su divinidad, como expresará en sus libros bíblicos.

Herrera el Viejo volvió al tema de la *Sagrada Parentela* hacia 1650, en una pintura para la devoción privada que se encuentra en una colección



Fig.46: Francisco de Herrera, *Sagrada Parentela*, c. 1650. Colección particular, Madrid

⁵¹² B. NAVARRETE, “La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis-Philippe”, p. 10.

particular de Madrid [fig. 46, cat. 177]. Es una obra más barroca donde predomina el abigarramiento, el desorden y la confusión. Lo protagoniza Jesús, que está siendo sostenido por Santa Isabel dando la sensación de que no pesa. Junto a ellos aparece María, extasiada en la contemplación de su Hijo y, tras él, Dios Padre bendiciéndolo. El resto del espacio está cubierto por las demás figuras, San José, los dos Marías, Zacarías y dos niños apenas esbozados. El detalle anecdótico lo pone la paloma del Espíritu Santo, que se apoya en la mano de Jesús, recordando las pinturas en las que el Niño juega con un pajarito.

Como última pintura, ya muy tardía y con la inclusión de figuras que no pertenecen a la familia, es la *Sagrada Parentela con San Ignacio y San Francisco Javier* de Juan Fernández⁵¹³ que se conserva en una colección particular de Madrid [cat. 178]. La escena se desarrolla en un interior palaciego, sobre una escalera flanqueada por columnas aparece el Niño y el resto de figuras se despliegan en los peldaños. La preeminencia de Jesús se remarca al situarlo en el centro de la pintura rodeado por seres celestiales en un rompimiento de gloria. Está plasmado como un joven maestro que explica algún pasaje del libro que sostiene entre sus manos, como en la escena de Jesús entre los doctores. El resto de figuras, que atienden a sus enseñanzas, representan a sus padres y abuelos y los dos santos jesuitas.

⁵¹³ Juan Fernández es un seguidor de Valdés Leal y, posiblemente, también se trate de uno de sus discípulos. E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, p. 468, lám. 443.

SAN JOSÉ

San José es uno de los protagonistas de la infancia de Cristo, puesto que es él quien hace las funciones de padre y, por lo tanto, tiene a su cargo la crianza del Niño. Esta filiación queda patente en los evangelios, donde Jesús es llamado «*hijo de José*», «*hijo del carpintero*» e incluso «*el carpintero*»⁵¹⁴. Gozó de un contacto especialmente íntimo y directo con el Niño debido a esa convivencia cotidiana y a la responsabilidad de protegerlo, especialmente de Herodes, cuando no dudó en abandonar su hogar y trasladar a su familia a Egipto para residir en el exilio algunos años. En el Nuevo Testamento es poco mencionado y tan sólo lo hacen Mateo y Lucas, si bien está presente en todos los pasajes de la infancia de Jesús. Su última aparición es cuando encuentra, junto a María, a Jesús en Jerusalén con los doctores del Templo⁵¹⁵, lo que hizo suponer que ya había fallecido cuando Jesús comienza su vida pública. Más frecuente es la mención de San José en los evangelios apócrifos, en el *Evangelio de Santiago*, el *Pseudo-Mateo*, el *Evangelio de la Natividad*, la *Historia de José el Carpintero* y la *Vida de la Virgen y Muerte de José*, aunque en algunas ocasiones aparece temeroso de la incontrolable ira del Niño⁵¹⁶.

Pero a pesar de todos estos puntos a su favor, su devoción no se desarrolló de una manera rápida y universal. Durante las primeras centurias del cristianismo, San José estaba relegado a un plano secundario para hacer hincapié en la doble naturaleza de Cristo y en la virginidad de María, también después del nacimiento de Jesús. A pesar de ello, no fue totalmente olvidado, puesto que santos de la relevancia de San Calixto, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Agustín o San Benito le dedicaron algunas líneas. Parece que su culto se difundió desde Oriente, donde era venerado al menos desde el siglo IV. En los mosaicos del arco triunfal de Santa Maria Maggiore, en Roma, aparece representado como un hombre joven y barbado que viste a la romana, con túnica blanca y corta y manto rojo y, en algunas de las escenas, lleva una vara, aunque aún sin florecer.

⁵¹⁴ Mt 13, 55; Mc 6, 3; Lc 4, 22; Jn 1, 45; 6, 42.

⁵¹⁵ Lc 2, 41-50.

⁵¹⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVI, p. 98.

Fue en la iglesia oriental donde desde el siglo IV se potenció su culto, como pone de manifiesto la aparición de la *Historia de José el carpintero*, un texto copto datado en los siglos IV-V que parece ser la traducción de un original griego perdido⁵¹⁷. Este documento es especialmente interesante porque no se centra en la participación de San José en los pasajes que van desde las nupcias con María hasta la vuelta de Egipto. Al contrario, están redactados de forma sucinta puesto que ya eran tratados por otras fuentes, y presta una atención especial a otras cuestiones, como el primer matrimonio de José y los seis hijos habidos en éste y, sobre todo, los momentos finales del santo, cuando contaba con los ciento once años. El interés del texto radica precisamente en que por primera vez San José no es uno de los personajes que aparecen en la escena, sino que el autor se afana en rellenar algunas de las lagunas de su biografía, transformándolo en el protagonista.

Durante la Alta Edad Media, José aparece representado junto a María en escenas de corte biográfico, como los Esponsales, el Nacimiento, las Adoraciones o la Huida a Egipto, aunque con carácter secundario y con aspecto envejecido. El siglo XII supuso la primera gran puesta en valor del santo en el mundo occidental. San Bernardo, Santo Tomás, Santa Gertrudis y Santa Brígida escribieron sobre él, y comenzaron a dedicarle iglesias, teniéndose tradicionalmente a la de Bolonia como la primera de ellas. Este cambio en la visión de San José hay que ponerlo en relación con la diferente forma de entender la espiritualidad que supuso la transición del románico al gótico, proceso paralelo a su auge. En efecto, la paulatina superación del Cristo Juez a favor de una devoción más humana y afable en la que junto a su divinidad se empezaba a apreciar su naturaleza humana, significó el comienzo de la ascensión del santo, puesto que esa parte terrenal de Jesús, especialmente en los primeros años de fragilidad infantil, necesitaba de una figura fuerte, capaz de mantenerlo, protegerlo y guiarlo.

Su papel como custodio de Jesús en su niñez, con carácter activo y no de mero encubridor de su virginal concepción y de fuente de manutención, se desarrolla especialmente a partir de finales del XV y principios del XVI. San Bernardino de Siena

⁵¹⁷ *Los evangelios apócrifos*, p. 67. Este texto lo dio a conocer en Occidente Isidoro Isolano al incluirlo en su *Suma de donis Sancti Iosephi*, publicado en 1522. En S. DE ARRIBA, *Arte e iconografía de San José en España*, p. 22.

dedicó un sermón a San José en el que se aprecia el cambio de rumbo que su devoción estaba comenzando a tomar:

«José fue elegido por el eterno Padre como protector y custodio fiel de sus principales tesoros, esto es, de su Hijo y de su Esposa, y cumplió su oficio con insobornable fidelidad. Por eso le dice el Señor: “Siervo bueno y fiel, entra en el gozo de tu Señor”. Si relacionamos a José con la Iglesia universal de Cristo, ¿no es este el hombre privilegiado y providencial, por medio del cual la entrada de Cristo en el mundo se desarrolló de una manera ordenada y sin escándalos? Si es verdad que la Iglesia entera es deudora a la Virgen Madre por cuyo medio recibió a Cristo, después de María es San José a quien debe un agradecimiento y una veneración singular. José viene a ser el broche del Antiguo Testamento, broche en el que fructifica la promesa hecha a los Patriarcas y los Profetas. Sólo él poseyó de una manera corporal lo que para ellos había sido mera promesa. No cabe duda de que Cristo no sólo no se ha desdicho de la familiaridad y respeto que tuvo con él durante su vida mortal como si fuera su padre, sino que la habrá completado y perfeccionado en el cielo»⁵¹⁸.

La fiesta de San José, de origen oriental, llegó a Occidente hacia el año 972 a través del matrimonio de la princesa bizantina Teófano Skleraina con el emperador Otón II⁵¹⁹, y sobre todo a través de su regencia como emperatriz, entre el 983 y el 996, cuando su hijo Otón III fue coronado. Con su difusión, algunas órdenes comienzan a incorporar también su celebración, como los servitas desde 1324, y los franciscanos desde 1399. También contó con impulso papal, así, en 1479 Sixto IV introdujo la fiesta en el calendario romano, Paulo V la declaró fiesta de precepto en España gracias al apoyo de Felipe III y los carmelitas y, finalmente en 1621, Gregorio XV la nombra celebración de observancia y precepto a perpetuidad⁵²⁰.

Por su parte, Santa Teresa reconoció celebrar el día de San José desde su infancia con especial atención. Fue esta santa una de las primeras figuras que proclamó su profunda devoción al santo y se convirtió en una de las personalidades más relevantes para la difusión de su culto. Fue sobre todo en el libro de la *Vida* donde dejó más extractos en

⁵¹⁸ SAN BERNARDINO, Sermo 2: In Vigilia Nativitatis Domini de Sancto Ioseph sponso Beatae Virginis. En *S. Bernardini Senensis Ordinis Fratrum Minorum opera omnia*., vol. VII, 16. 27-30.

⁵¹⁹ Esta información ha sido ampliada a partir de S. DE ARRIBA, op. cit., p. 30.

⁵²⁰ S. DE ARRIBA, op. cit., pp. 30-31.

los que habla del santo, recomendando a «*Quien o hallare maestro que le enseñe a orar, tome a este glorioso santo por maestro y no errará en el camino*»⁵²¹. Apunta además que se encomendaba a él para que intercediera por ella, y que nunca le había fallado, pues «*es cosa que espanta las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio de este bienaventurado santo, de los peligros que me ha librado, así de cuerpo como de alma; que a otros santos parece les dios el Señor gracia para socorrer en una necesidad, a este glorioso santo tengo experiencia que socorre en todas y que quiere el Señor darnos a entender que así como le fue sujeto en la tierra (que como tenía el nombre de padre, siendo ayo, le podía mandar), así en el cielo hace cuanto le pide*»⁵²².

Debido a esta profunda admiración y, a su vez, por mandato mariano⁵²³, Santa Teresa puso bajo la advocación de San José el primer convento que fundó, el de Ávila y, después de éste, los conventos de Medina del Campo, Malagón, Valladolid, Toledo, Pastrana, Segovia, Beas de Segura, Sevilla, Caravaca de la Cruz, Palencia, Granada y Burgos. De esta manera, contribuyó enormemente a la expansión de su culto por el territorio peninsular. Por otra parte, sus visiones del santo fueron fundamentales para la actualización de su aspecto físico, pasando de ser representado como un anciano débil, como en la *Sagrada Familia con Santa Ana* de Vincenzo Catena (c. 1520, Museum of Art, San Diego) [cat. 179], donde el santo aparece con un andador, a ser un hombre joven, capaz de estar a la altura de mantener y proteger a su familia. Así lo muestra *Santa Teresa contemplando a San José con el Niño Jesús*, una obra de juventud de Diego de la Cerda, ya del siglo XVIII y ubicada en la catedral de Málaga⁵²⁴ [cat. 180].

Cristóbal de Fonseca, por su parte, justifica el rejuvenecimiento del santo a partir de la lógica en los siguientes términos:

«*La buena razón no lleva que fuesse viejo, sino de mediana edad. Lo primero, porque la desigualdad entre los casados trae muy grandes inconvenientes, y la de los años si es tan grande, como la que ay [sic] de treze a ochenta, los causa mucho mayores. Lo segundo, si la edad de Sant Ioseph no era para tener hijos, mal se pudiera salvarla*

⁵²¹ SANTA TERESA, *Libro de la vida*, VI, 8.

⁵²² SANTA TERESA, op. cit., VI, 6. También lo menciona en III, 7; VI, 7; XXXII, 11; XXXIII, 12; XXXIII, 15.

⁵²³ SANTA TERESA, op. cit., XXXII, 11.

⁵²⁴ Catálogo de la exposición Las Edades del Hombre. Teresa de Jesús, maestra de oración, pp. 342-343, lám. 127.

fama, y el buen nombre de la Virgen de las sospechas humanas. Lo tercero, un hombre de ochenta años, cómo avía de tener fuerças para caminos y peregrinaciones tan largas, y para sustentar su familia del trabajo de sus manos. Lo quarto convienen los Doctores en que después de sus desposorios, hizo voto de castidad, y no venía bien la hiziesse de ochenta años, quanto más que en aquel pueblo era cosa muy nueva estar n hombre a tal hora por casar, : y así S. ucas le llama varón “ad virginem desponsatam viro”, qe es l mejor de las edades del hombre, y si le pintan viejo esso se deve atribuyr a la decenia, o a que quizá como era tan Sancto, con los trabajos y penitencias del cuerpo y as afliciones del alma parecía de más años que tenía». Esta teoría fue la recogida por Pacheco⁵²⁵.

San Ignacio también fue devoto al Patriarca desde niño y se lo transmitió a la orden jesuita. Sin duda era una filiación natural, puesto que es precisamente San José el que, ejerciendo sus funciones de padre, le pone el nombre de Jesús durante la Circuncisión. Otras figuras de renombre que contribuyeron a su puesta en valor fueron los sermones de San Vicente Ferrer y San Francisco de Sales y los escritos de Philippe de Meron (*Histoire du Saint Patriarque Joseph*, finales del siglo XV), Isodoro Isolano (*Suma de donis Sancti Josephi*, 1522), Bernardino de Laredo (*Tratado de San José*, 1535), Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (*Josephina, summario de las excelencias del glorioso San Ioseph, esposo de la Virgen María*, 1597) y José de Valdivielso (*Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San Josef, esposo de Nuestra Señora*, 1604), entre otros.

⁵²⁵ C. de FONSECA, *Vida de Christo Nuestro Señor*, folio 84r. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 590.

SAN JOSÉ CON EL NIÑO

A la hora de plasmar esta iconografía, se constituyeron tres modelos básicos que se repetirían constantemente a lo largo de la Edad Moderna sin demasiadas modificaciones. En el primero de ellos, el Patriarca va de pie con el Niño a su lado, que cuenta al menos con unos cuatro o cinco años, a veces están cogidos de la mano y otras apoyándole el brazo en el hombro como gesto de protección. De forma general, estas escenas contienen algún elemento que la sitúa en un paisaje, por el que los dos protagonistas están paseando; así lo representó por primera vez en Sevilla Alonso Vázquez y lo repitió Pacheco. En el segundo modelo, San José está sentado con Jesús en su regazo o entre sus piernas, en este caso la edad del Niño es más oscilante; siguiendo esta tipología lo muestra Herrera el Viejo en al menos tres ocasiones. En el tercero, el santo está de pie y sostiene en brazos a un pequeño Jesús, normalmente un bebé; es una idea que utilizó también Herrera el Viejo y Zurbarán. Salvo en las versiones itinerantes, no hubo consenso sobre el lugar donde se ubicaban las figuras, si en un exterior campestre, en el interior del hogar o en el obrador de San José. En este título hemos tratado todas las tipologías a excepción de las del Taller de Nazaret, que están reunidas en un capítulo aparte.

EUROPA

Una pintura temprana de esta creciente devoción es la pala que preside el retablo de San José del Duomo de Udine, encargada en 1500 por el Comune a Pellegrino da San Daniele y que representa a *San José con el Niño y un joven peregrino* [cat. 181]. En esta obra, el Patriarca aparece como un anciano y sostiene en brazos a Jesús en una posición poco realista. El Niño está vestido con una camisilla azul que le cubre tan sólo hasta la cintura y bendice alzando su manita. Embelesado ante la presencia divina se encuentra un muchacho ricamente ataviado que porta el bastón y la calabaza de peregrino, y que está representado a menor escala que las otras dos figuras. La escena se sitúa en el interior de unas ruinas clásicas, este aparatoso escenario desaparecerá en las versiones posteriores del tema para centrarse más en la realidad cotidiana de San José y el Niño,

aunque en algunas ocasiones se incluirán reminiscencias a la arquitectura de la Antigüedad.

Guido Reni creó un prototipo de *San José con el Niño* que se difundió ampliamente por el ámbito italiano. De su mano se considera la versión que se encuentra en el Museo Diocesano de Milán, hay otra atribuida también a su mano en el Museo della Città di Rimini, la del Hermitage [fig. 47, cat. 183] y varias versiones más [cat. 182]. En todas ellas José sigue siendo un anciano, también se repite la fisionomía de los personajes, la edad del Niño, que no alcanza el año, y la posición, en los brazos del santo, que lo aproxima hacia su rostro y lo observa con gran ternura, dejando patente el cariño que el santo siente por su hijo. Posiblemente este sea uno de los motivos del éxito que alcanzó este prototipo. En algunas Jesús acaricia la barba de su padre y en otras, lleva una manzana en esa misma mano. En Italia el modelo de santo de edad avanzada pervivió hasta entrado el siglo XVII, aunque su relación con el Niño sí se vuelve más íntima y cotidiana.

En unos años tan tardíos como 1670-1685, Il Baciccio sigue representando al santo como un anciano en su *San José con el Niño* del Norton Simon Museum de Pasadena, en California [fig. 48, , cat. 184]. La pintura parte del modelo establecido por Reni y se



Fig.47: Guido Reni, *San José con el Niño*. Museo del Hermitage, San Petersburgo



Fig.48: Il Baciccio, *San José con el Niño*, c. 1670-1685. Norton Simon Museum, Pasadena

adapta al estilo del propio Baciccio, creando una obra de gran ternura gracias a la sonrisa que emana del rostro de San José, completamente absorto en la contemplación del Niño, y en candoroso gesto del pequeño Jesús recostado en brazos de su padre, que tiende sus manos para alcanzar la barba con la curiosidad propia de un niño de meses. Sobresale en esta obra, además, la magistral representación del bebé, tanto en el plano anatómico como en el postural, ambos plenamente logrados.

ESPAÑA

En 1599, tan sólo dos años después de la publicación en Toledo de *Grandezas y excelencias del glorioso San José* del padre Gracián de la Madre de Dios, se efectuaron las dos primeras representaciones españolas de *San José con el Niño* en la que estos dos personajes se encuentran aislados en un cuadro. Una de estas pinturas fue la realizada por El Greco para la capilla de San José, en Toledo [fig. 49, cat. 185], y la otra por Alonso Vázquez para la iglesia de la Compañía de Marchena, hoy convento de Santa Isabel [fig. 50, cat. 186].



Fig. 4927: El Greco, *San José con el Niño*, 1599. Capilla de San José, Toledo



Fig. 50: Alonso Vázquez, *San José con el Niño*, 1599. Iglesia del convento de Santa Isabel, Sevilla

El cuadro de El Greco forma parte del programa iconográfico que efectuó para la capilla de San José, que toma su nombre de una frustrada fundación de Martín Ramírez para las hermanas carmelitas de Santa Teresa. Con el traslado de la orden apenas trece años después, los herederos de Ramírez erigieron la capilla funeraria y encargaron a El Greco la decoración pictórica, con contrato del 9 de noviembre de 1597, es decir, el mismo año de la publicación de *Grandezas y excelencias*. Se dispuso que en el retablo mayor fuera presidido por un *San José con el Niño* y sobre él, la *Coronación de la Virgen*, mientras que en los retablos laterales se ornamentarían con las pinturas de *San Martín partiendo su capa* y la *Virgen con Niño, Santa Martina y Santa Inés*⁵²⁶. En el *San José con el Niño*, El Greco ha representado al Patriarca como un hombre joven y bien dispuesto, siguiendo las indicaciones de Santa Teresa. Aparece de pie, con su característico manto amarillento y una túnica sin cinturón de un vivo azul, este tono fue relativamente habitual en su representación hasta el periodo barroco, cuando se le asocian colores grisáceos, ocre y terrosos. Por su parte, el bastón florido tradicional ha sido sustituido por un báculo de punta curva. A sus pies se encuentra Jesús lanzando una tímida mirada al espectador mientras busca el amparo de su padre, que lo protege con su brazo. En el plano físico y en el emocional, la relación entre ambos está plenamente lograda y es más intimista que en la pintura de Alonso Vázquez. El mensaje se cierra con la *Coronación de la Virgen* situada sobre este cuadro, que viene a completar la representación de la Sagrada Familia, vinculando a San José con el plano terrenal y a la Virgen con el celestial.

Sánchez Cotán también realizó una pintura de *San José con el Niño*, actualmente se encuentra en el Bowes Museum de Durham (Inglaterra), y se asocia a los años que el pintor pasó en el monasterio de Santa María del Paular, por lo tanto, se fecha entre 1610-1612 [cat. 187]. En realidad, se trata de un *Descanso en la vuelta de Egipto*, pues en un plano secundario aparece María en compañía de dos ángeles mancebos y en la parte superior dos angelitos recogen dátiles de una palmera. Sin embargo, el protagonismo recae totalmente en la figura del santo Patriarca, que coge del brazo a su hijo mientras pasean. San José repite los colores ya empleados por El Greco, aunque con el azul más matizado, mientras Jesús viste manto azul, una túnica de tonalidad

⁵²⁶ Estas dos pinturas fueron vendidas en 1906 por el heredero, Joaquín María de Mencos y Ezpeleta, Conde de Guendulain, actualmente se conservan en la National Gallery de Washington.

rojiza que ata con un cinturón a la altura de las caderas, generándole una caída abombada, y una camisilla blanca que asoma por el cuello y las mangas, al igual que José. Completan su atuendo con unas complicadas sandalias de corte manierista que pronto desaparecerán en las pinturas barrocas de esta temática. El Niño, de apariencia delicada, mira a su padre con una dulce expresión a la vez que alza un orbe crucífero para mostrárselo, ante cuya visión aparece un viso de preocupación en el rostro de San José, aunque todavía no excesivamente marcado. Aún se aprecia cierto artificialismo en la escena y una relación no muy afectuosa, pero es un paso más a favor de San José y de su papel de protector de Jesús en su infancia.

Atribuido a Pedro de Orrente es un dibujo de *San José con el Niño y ángeles* que se encuentra en la Biblioteca Nacional⁵²⁷. En este caso se recurre a representar a San José sentado, con Jesús dormido entre sus brazos situado de frente al espectador. Junto a ellos se han colocado dos ángeles mancebos, uno en actitud de adorar al Niño y otro tocando el violín. No hemos podido localizar ninguna de estas figuras en la producción conocida de Orrente, por lo que no podemos precisar si se trata de un estudio del propio autor para una obra, o de si se trata de un dibujo anónimo de una pintura ya ejecutada por el artista.

SEVILLA

Como hemos comentado, Alonso Vázquez ejecutó para la iglesia de la Compañía de Marchena una pintura de *San José con el Niño* en 1599 [fig. 50, cat. 186], al mismo tiempo que la versión de El Greco y coincidiendo con la publicación de *Grandezas y excelencias del glorioso San José* del padre Gracián. Jesús aparece representado con una túnica larga de tonalidades malva y un voluptuoso manto rojo, se lo muestra como un sonriente y rubicundo niño del que emanan haces de luz y con la mirada hacia el frente, pues en el contrato consta que «*el Niño mirase a todas partes y a todos los que lo miren [...] de manera que provoque a devoción*»⁵²⁸. Se encuentra bendiciendo y sostiene el orbe, mientras un taciturno San José lo rodea con sus brazos, está representado muy joven y con bellas facciones que recuerdan a las de Cristo adulto.

⁵²⁷ D. ANGULO; A. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, IV, nº 288.

⁵²⁸ J. HERNÁNDEZ, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, II, pp. 51-53.

Aunque no existe relación de consanguineidad, este parecido se convertirá en habitual a la largo del barroco. En esta pintura, Vázquez no logró llegar a los niveles de intimidad y relación paterno-filial que plasmó El Greco en su versión toledana, sino que resulta una relación fría y artificiosa. Por otra parte, el paisaje es agreste y brumoso, como también será común en este tipo de escenas, puede que en relación con el viaje desde Egipto, como dejó patente Sánchez Cotán, o simplemente se deba a un recurso estético para cerrar el fondo con los nuevos recursos lumínicos derivados del claroscuro que comenzaban a entrar en la ciudad en esos años. No hay constancia de que se mencione el trasunto de la huida a la hora de encargar las pinturas con fondo paisajístico ni hay una relación entre este viaje y un paisaje nocturno, por lo que no podemos profundizar más al respecto.



Fig.51: Francisco Pacheco, *San José con el Niño*, 1602. Iglesia de Santiago, Sevilla

Poco después de esta pintura de Marchena y antes de 1603, cuando Alonso Vázquez embarcó para México, volvió a representar el tema de *San José con el Niño*, esta vez en el retablo mayor de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, realizando una versión prácticamente idéntica a la anterior salvo por la sustitución del orbe por una cesta.

En 1602, Pacheco recibió el encargo del capitán García Barrionuevo de efectuar la decoración pictórica del retablo de su capilla en la iglesia de Santiago de Sevilla [fig. 51, cat. 188]. Entre las obras se encuentra un *San José con el Niño* que continúa en su ubicación original. Este temprano ejemplo en una localización tan principal de la ciudad hizo las funciones de modelo iconográfico en el que los artistas posteriores pudieran inspirarse. En esta obra de formato alargado, aparecen los dos personajes en primer plano,

de pie, en actitud de caminar. José está plasmado como un hombre joven y con los rasgos característicos de Cristo adulto. Viste túnica y manto con colores de ascendencia manierista, los cuales tenderán a apagarse y oscurecerse en las representaciones posteriores de este tema. Jesús ronda los tres o cuatro años, como es frecuente en este tipo de pinturas cuando se encuentra de pie. También se va a repetir en las obras más tardías la vestimenta que porta, una túnica larga y violácea que deja visible el cuello de la camisilla. Además, lleva una cesta, un elemento que al año siguiente vuelve a utilizar Vázquez para el retablo del Hospital de las Cinco Llagas y que apenas aparecerá en las pinturas posteriores, pero que está presente en dos dibujos de Cano y en uno de Murillo⁵²⁹. El contacto entre las figuras se establece a través de las manos, que están unidas, y de la mirada de José, puesta en su hijo mientras parece hablarle. Aun así, la relación todavía no ha alcanzado el candor de una escena familiar y resulta distante y artificiosa.

La solemne relación que se percibe en las primeras representaciones, fría y poco afectuosa, fue transformándose paulatinamente en una demostración visual de amor



Fig.52: Francisco de Herrera el Viejo, *San José con el Niño*, 1648. Museo Lázaro Galdiano, Madrid



Fig.53: Francisco de Herrera el Viejo, *San José con el Niño*, 1641. Colección particular

⁵²⁹ Para Cano, Museo del Prado, cat. nº D00066 Y Nº D00074. Para Murillo, BNE, cat. nº DIB/16/40/11.

paterno-filial. Al igual que ocurre en los otros modelos iconográficos, las dos figuras van sufrir una evolución, física en el caso del padre e interna en ambos. San José se rejuvenece, se desliga de la idea del anciano para adquirir un aspecto más jovial. En el caso de Jesús, su halo de divinidad infranqueable se va perdiendo para mostrar cada vez más su naturaleza humana y, con ella, sus debilidades infantiles y su necesidad de amor y protección, es decir, que San José deja de ser simplemente una figura más en la escena y se comienza a representar como un verdadero padre al cuidado de su hijo.

Muy similares entre sí son las tres versiones de *San José con el Niño* de Herrera el Viejo, fechadas en su etapa de madurez, en 1641, 1645 y 1648, y localizadas en una colección particular, en el Szépművészeti Múzeum de Budapest procedente del convento de San José⁵³⁰, y en el Museo Lázaro Galdiano [fig. 52, cat. 189], respectivamente. Éste último habría que circunscribirlo ya a su etapa madrileña, puesto que Herrera se estableció en la corte al menos el año antes⁵³¹. En ellas, la relación entre padre e hijo es radicalmente distinta a la propuesta por Pacheco, pues se aprecia una conexión física y anímica que los interrelaciona aunque no se miren, dando como resultado una escena imbuida de intimismo y complicidad familiares. San José está sentado en una roca y acoge sobre sus rodillas a Jesús. El padre medita taciturno mientras contempla unas florecillas que tiene en su mano. Por su parte, el Niño sostiene una corona de espinas y mira al cielo aceptando con resignación su futura misión. No obstante, en la versión de 1641 los ojos de Jesús no aparecen volteados hacia lo alto, sino que tiene la mirada perdida y una leve sonrisa en los labios. Los personajes se encuentran en un paisaje agreste en el que ya ha oscurecido, potenciando de esta manera el contraste con la fuerte luz que emana de la piel del muchacho.

Herrera el Viejo realizó una pintura más de *San José con el Niño* con una composición diferente⁵³² [fig. 53, cat. 190]. Salió al mercado de arte en 1991⁵³³ y fue adquirida por una colección particular de Londres. En esta obra, San José aparece de pie con el Niño entre sus brazos, representado algo más pequeño que en los otros dos lienzos. Jesús

⁵³⁰ J. BROWN, *Painting in Spain, 1500-1700*, p. 201.

⁵³¹ F. CORNEJO, “Noticias de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid y del retablo mayor del Colegio de San Basilio, de Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, LXXIX, nº 316, p. 358.

⁵³² Sobre esta pintura, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, B. NAVARRETE, “Sobre Herrera el Viejo”, *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, 365-387, lám. 26; E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, p. 248.

⁵³³ Sotheby's, 5-6 diciembre 1991, lote nº 253.

mira al cielo y alza sus dedos, en actitud de bendecir. Los atributos pasionistas también están presentes en esta pintura, en este caso se trata de una cruz que sostiene Cristo. Ya en 1982, Angulo y Pérez Sánchez ya habían sacado a la luz un dibujo de *San José con el Niño* atribuido al círculo de Herrera el Viejo que, sin ser exacto, se asemeja a esta pintura, aunque la cruz ha sido sustituida por un orbe⁵³⁴.



Fig. 54: Francisco de Zurbarán, *San José con el Niño*, c. 1640-1645. Iglesia de Saint-Médard, París



Fig. 2855 Francisco de Zurbarán, *San José con el Niño*, c. 1660. Fundación Francisco Godia, Barcelona

De Zurbarán se conservan dos pinturas de *San José con el Niño* que reproducen dos de los modelos más habituales de esta iconografía, en el que aparecen ambos caminando y San José con Jesús en brazos, respectivamente. La primera de ellas está fechada en torno a 1640-1645, procede del convento de Las Teresas, del cual San José es el santo titular, y actualmente se encuentra en la iglesia de Saint-Médard de París [fig. 54, cat. 191]. El cuadro, de considerables proporciones y rematado por un medio punto, posiblemente presidía uno de los retablos del templo carmelita. En él se nos muestra a los dos personajes cogidos de la mano en un paisaje campestre poco definido, como es frecuente en este tipo de composiciones. Jesús ha detenido su paseo para observar a su padre, un hombre joven pero de apariencia cansada, probablemente abrumado por la

⁵³⁴ D. ANGULO; A. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, III, nº 71.

responsabilidad que pesa sobre sus hombros y que está referenciada en el bastón que porta su hijo, rematado por un fino travesaño que crea una cruz. No le devuelve la mirada al su hijo sino que la baja a un punto indeterminado del suelo. Su rostro denota tristeza y enlaza con la tierna empatía que desprende el rostro de Jesús, que parece entender los sufrimientos de su padre y compadecerse de ellos.

La otra pintura de San José con el Niño de Zurbarán es posterior, de hacia 1660, y se encuentra en la Fundación Francisco Godia de Barcelona [fig. 55, cat. 192]. Por sus proporciones y por el intimismo que desprende, lo más plausible es que se trate de una obra para la devoción privada del comitente, como muchos de los cuadros que Zurbarán pintó en esta última etapa de su vida vinculados con el mundo infantil, como las *Inmaculadas* y las *Virgenes rezando*. En esta ocasión, se ha omitido el fondo para que toda la atención recaiga en las figuras. El Niño es de menor edad que en la anterior pintura, un bebé de grandes mejillas rosadas, nariz respingona y labios carnosos. Está en brazos de su preocupado y jovencísimo padre, apoyado en su pecho y profundamente dormido, en una posición que recuerda a un grabado de Anton III Wierix. En este lienzo, Zurbarán ha sabido representar con sencillez una escena familiar cargada de sentimiento, que completa su significado con la expresión de angustia del padre, consciente de la responsabilidad que tiene entre las manos.

También muy íntima un dibujo de Alonso Cano que representa a *San José con el Niño* es localizado en el Museo del Prado⁵³⁵ [fig.56, cat. 193]. En él, los personajes se hallan en la intimidad del hogar, en una sala humilde y prácticamente vacía. Jesús, de apenas unos meses de edad, duerme en



Fig.56: Alonso Cano, *San José con el Niño*, c. 1645.
Museo del Prado, Madrid

⁵³⁵ Museo del Prado, cat. nº D02065.

su cuna de madera mientras San José, arrodillado a su lado, lo vela en sueños y lo adora. Cano también realizó, junto a Pedro de Mena, una versión escultórica de *San José con el Niño* para la fundadora del convento del Ángel Custodio de Granada, sor María de Llagas. Iba colocada en un nicho junto a santos franciscanos, puesto que durante el barroco el Patriarca se convirtió en un modelo de castidad, pobreza y obediencia, valores en consonancia con la orden⁵³⁶. Sigue, en este caso, el modelo del santo de pie con el Niño en sus brazos, representado como un bebé desnudo.

Murillo plasmó en numerosas ocasiones este trasunto iconográfico. En sus primeras versiones aún está patente cierta severidad, pero pronto se van volviendo más afectuosos. En Murillo, estas pinturas están captadas como un momento de intimidad entre los dos personajes, transcribiendo una escena cotidiana en la que un padre se interrelaciona con su hijo, y dándole carácter sagrado. San José está representado con la edad y las facciones que el pintor otorga a Jesús adulto, siguiendo los preceptos de la época.

La primera de las versiones de *San José con el Niño* está fechada entre 1655-1660. Fue adquirida en 1990 por la colección Varez Fisa de Madrid⁵³⁷ [fig. 57, cat. 194]. Es la que deja translucir una mayor frialdad, al haber situado a los dos personajes de frente y mirando con seriedad al espectador, siendo el único contacto entre ellos el hecho de que estén cogidos de la mano, símbolo a su vez de la protección de San José y de la aceptación de ésta por parte de Jesús. El escenario es impreciso, aunque se puede ver algún detalle arquitectónico tras José emergiendo de la penumbra del fondo, rota por una gloria angélica. Jesús está ataviado con una túnica larga y violácea que se levanta con su mano libre, bajo la que se deja ver la camisilla blanca. Los tonos sutiles del ropaje infantil, frágiles e inocentes, contrastan con la rotundidad cromática de las telas que porta su padre, que denotan la fortaleza de carácter del personaje, capaz de proteger acertadamente al niño que está a su cargo. Este uso del color para enfatizar las personalidades se va a repetir con bastante constancia en la iconografía de San José con el Niño.

⁵³⁶ E. MÂLE, *El barroco*, p. 283; D. GARCÍA CUETO, "El San José de Cano y Mena y la abadesa del convento el Ángel Custodio de Granada", *AEA*, LXXVI, n° 301, 2003, p. 92.

⁵³⁷ Christie's Londres, 14/12/90, lote 31.



Fig.57: Bartolomé Esteban Murillo, *San José con el Niño*, c. 1655-1660. Colección Varez Fisa



Fig.58: Bartolomé Esteban Murillo, *San José con el Niño*, c. 1660. Antigua colección Forum Filatélico

Por otra parte, el lacito azul que ornamenta su vestimenta volverá a aparecer una vez más hacia 1660 en el *San José con el Niño* de la antigua colección del Forum Filatélico [fig. 58, cat. 195]. En esta obra hay mayor contacto entre las figuras al situarlos enfrascados en una conversación, mientras caminan de la mano por un paisaje. Tras la aparente cotidianeidad de un paseo campestre, se ha representado la confianza con la que Jesús toma a su padre como guía y valedor por los caminos de la vida. De esta segunda pintura se conservan varias obras preparatorias. El Louvre y la Kunsthalle de Hamburgo tienen sendos dibujos en los que se han incluido dos ángeles sobrevolando a Jesús, en la Biblioteca Nacional de Madrid hay otro más en el que el Niño aparece con una cesta en su mano libre⁵³⁸ y la colección del BBVA tiene una pequeña pintura que es su boceto acabado, apenas modificado en su versión final.

También en un paisaje se sitúan las versiones del Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. 200] y del Hermitage [fig. 59, cat. 201], fechadas hacia 1666-1668 y hacia 1670, respectivamente. La primera de ellas se encontraba en la calle lateral del retablo mayor

⁵³⁸ Este dibujo está fechado en 1655 según la BNE, cat. n° DIB/16/40/11.

de la iglesia del convento de los capuchinos de Sevilla, la cual contenía el mayor programa decorativo realizado por Murillo. Fue éste uno de los lienzos que los frailes enviaron a Cádiz para evitar el saqueo de los franceses. Tras la guerra volvió a su convento, pero en 1836 fue desamortizado y pasó a su ubicación actual⁵³⁹. En esta pintura, Jesús está subido sobre un alto podio que ayuda a equilibrar sus alturas y permite que pueda apoyarse en el hombro de su padre. Esta unificación se da también en el uso del cromatismo, pues la túnica del Niño tiene el mismo color que la de San José pero de una tonalidad más pálida, como también es más claro el tono de su piel y de su cabello e, igualmente, es Jesús quien recibe con más intensidad el foco de luz. La custodia de San José queda patente por la forma en la que sostiene y protege al Niño entre sus brazos, creando un contacto físico que deja traslucir el espiritual.

En la pintura rusa, Valdivieso ha resaltado la participación del taller. También es evidente que la fisionomía de José ha variado respecto a las otras obras, puesto que se lo muestra con más edad, como denota su avanzada calvicie. De nuevo aparecen paseando e intercambiando miradas de confianza mutua. En este caso, la protección sobre el Niño se refuerza y toma un carácter más activo al ser José el que agarra delicadamente la muñeca de Jesús, guiándolo. Se pueden apreciar ciertos paralelismos en la figura de Jesús con dos dibujos autógrafos de Murillo que se conservan en el Louvre y que muestran diferentes versiones para una irrealizada pintura de *San José con el Niño* en la que ambos personajes aparecen enfrascados en una conversación mientras pasean de la mano [cat. 196-198]; son escenas dinámicas gracias a la zancada de San José y al movimiento de su brazo libre, que parece gesticular para apoyar su discurso. En el Prado hay dos dibujos de *San José con el Niño*, considerados de Alonso Cano⁵⁴⁰, que son muy similares a la pintura del mismo tema de Murillo localizada en el Hermitage, sobre todo el primero de ellos, puesto que coincide hasta la manera en que José sujeta a Jesús por la muñeca.

⁵³⁹ E. VALDIVIESO, *Murillo*, catálogo razonado de pinturas, op.cit., pp. 134-136.

⁵⁴⁰ Museo del Prado, cat. n° D00074 y n° D00066.



Fig.59: Bartolomé Esteban Murillo y taller, *San José con el Niño*, c. 1670. Museo del Hermitage, San Petersburgo



Fig.60: Bartolomé Esteban Murillo y taller, *San José con el Niño*, c. 1670. Museo Pushkin, Moscú

Murillo realizó otro tipo de pinturas de *San José con el Niño* de carácter más familiar en las que, resaltando sobre un denso fondo neutro, aparece José, representado de medio cuerpo, sosteniendo a Jesús entre sus brazos y observándolo con pesadumbre, posiblemente porque ronda por su mente la idea de la Pasión. Por su parte, el Niño se gira a observar al espectador sin abandonar el amparo de su padre, apoyándose en él o apretando uno de sus dedos. Así aparece en la versión del Museo Pushkin de Moscú [fig. 60, cat. 202], en la del State Art Museum de Florida de Sarasota, que Valdivieso considera réplica de un original perdido⁵⁴¹ [cat. 203]; en una pintura aparecida recientemente y que se encuentra en una colección particular de Castletown en Westmeath (Irlanda) [cat. 204] y en el boceto de la Newhouse Galleries de Nueva York, que tiene grandes paralelismos con el cuadro de Florida [cat. 205]. Todas estas obras se fechan hacia 1670, salvo la irlandesa, que es de 1675-1680. Por sus pequeños formatos y por la manera directa e íntima de reflejar el tema, es probable que fueran obras para la devoción privada del comitente.

⁵⁴¹ E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, op.cit., p. 176

En la Washington University de San Luis, hay una pintura más de Murillo de *San José con el Niño*, fechada entre 1670-1675, que se encuentra a medio camino entre las dos formas de representar este trasunto [cat. 206]. Así, en un paisaje campestre poco definido aparece San José mirando con seriedad al espectador. Está plasmado de medio cuerpo, con Jesús dormido cobijado en su regazo, demostrando su absoluta confianza en su padre.

También de Murillo es un dibujo de *San José con el Niño* localizado en una colección particular de Atlanta y fechado en la década de 1660. En él, San José aparece sentado sobre unas rocas y Jesús está de pie sobre una de sus rodillas, obteniendo así los rostros a la misma altura. Se miran a los ojos con cariño y parecen que van a fundirse en un abrazo, debido a la posición de inestabilidad de las piernas del Niño. No se conoce ningún lienzo que esté basado en este boceto, aunque sí hay dos dibujos que lo copian⁵⁴².

Estos dos prototipos de San José con el Niño, es decir, el de cuerpo entero en el que se encuentran en un exterior y el de medio cuerpo con Jesús en los brazos de su padre, aparecen también en el catálogo de Valdés Leal. En una colección particular de Madrid se encuentra una pintura de *San José con el Niño*, fechada hacia 1665-1669, es una obra íntima, posiblemente destinada al culto privado [cat. 207]. Jesús genera gran ternura al mostrarlo dormido en el regazo de su padre, el cual gira su rostro sin poder contener la preocupación que le embarga,



Fig. 61: Juan de Valdés Leal, *San José con el Niño*, 1675. Museo de Bellas Artes, Sevilla

⁵⁴² J. BROWN, *Murillo and his drawings*, p. 116, fig. 36 para el original, y p. 38, figs. 14 y 15 para las copias.

posiblemente debida a la gran responsabilidad que supone proteger al Niño.

En otra pintura de los mismos años y también en colección particular madrileña [cat. 208], Jesús aparece de pie sobre un montículo, con el bastón florido de su padre rematado por una paloma, como relata el Pseudo-Mateo⁵⁴³. San José no está plasmado como protector de la naturaleza humana del Niño, sino que está adorando su faceta divina, reforzada por la presencia de dos angelitos que descienden del cielo para coronarlo con flores. Valdés Leal volvió a recurrir a la elevación rocosa donde situar a Jesús en otra pintura de San José con el Niño algo posterior, de 1675 y localizada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 61, cat. 209], aunque en esta ocasión Jesús lleva una gran cruz que le da una potente carga premonitoria.

Otro artista que se enfrenta a la iconografía de *San José con el Niño* fue Meneses Osorio en 1684, en una pintura que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. 210]. Sin duda, los prototipos físicos y el colorido son claramente vinculables al estilo de Murillo. En efecto, el delgado rostro de San José, con la nariz afilada, recuerda al Cristo del *Jubileo de la Porciúncula* del Museo del Prado, pintado pocos años antes por Murillo. Igualmente Jesús, que aparece dormido, es muy similar al de la *Virgen con el Niño* procedente de los capuchinos y ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. El fondo también muestra una indudable impronta murillesca, aunque en Meneses Osorio es más nítido. Este cuadro atestigua cómo los modelos creados de Murillo calaron en la ciudad e influyeron profundamente en las siguientes generaciones de pintores.

También Josefa de Óbidos realizó un *San José con el Niño*, se fecha en torno a 1670 y se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa [fig. 62, cat. 211]. La artista se inspira en los modelos ya consagrados en los que ambos personajes aparecen paseando de la mano en un paisaje brumoso. En esta ocasión, Jesús está mejor tratado que San José, que presenta una cabeza excesivamente voluminosa, si bien los modelos anatómicos y las vestimentas se adecuan a lo que se venía realizando desde varias décadas antes. Los personajes no están colocados en el mismo plano sino que el Niño aparece algo más alejado, generando así una diagonal que da profundidad a la escena.

⁵⁴³ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo-Mateo”, VIII, p. 86.

Una variante iconográfica es el *San José presentando al Niño a Dios Padre* de la iglesia de Santo Domingo de Granada, realizada en 1699 por Diego García Megarejo, discípulo de Murillo entre 1656 y 1662 que recorrió España y pasó en Italia cerca de diez años antes de asentarse en Granada [fig. 63, cat. 212]. Este recorrido influyó sin duda en su estilo. En ella, se nos muestra a un joven San José de bellas facciones murillescas con Jesús entre sus brazos, ambos elevan la mirada al cielo, donde están Dios Padre, el Espíritu Santo y ángeles, otra pareja se localiza en el suelo, elevando el bastón florido de San José. En esta pintura, Megarejo crea un interesante cruce de miradas entre el padre celestial y el terrenal del Niño, unificando sus dos naturalezas.



Fig.62: Josefa de Óbidos, *San José con el Niño*, c. 1670. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



Fig.63: Diego Farcía Megarejo, *San José con el Niño*, 16699. Iglesia de Santo Domingo, Granada

EL TALLER DE NAZARET

En los evangelios, San José es definido como *tekton*⁵⁴⁴, un amplio término griego que engloba diferentes artesanías asociadas con la madera. Parece que fue San Justino, poco antes del 161, el primero que se decantó por la carpintería⁵⁴⁵ y la tradición lo aceptó rápidamente, pues ya en los evangelios apócrifos aparecen varios pasajes en los que se relatan sus quehaceres como carpintero y la participación de Jesús en el taller⁵⁴⁶. Esta idea de José trabajando la madera junto al Niño se vio favorecida por varias cuestiones intrínsecas a ella y que encajaban con los valores y las doctrinas de la nueva Iglesia, contribuyendo a su aceptación rápida y sin titubeos. Por un lado, era una profesión humilde que realizaba la modesta situación en la que vivía la Sagrada Familia. Por otra parte, suponía el realce de la vida activa, que a su vez se equilibraba con la contemplativa ejercida por María, dualidad ésta que ya está recogida como ideal de vida monástica en el capítulo 48 de la *Regla de San Benito*. Además, la colaboración de Jesús era entendida como un ejemplo de su aceptación de su condición humana y del sometimiento al trabajo⁵⁴⁷.

A pesar de la unanimidad de las fuentes, en la Edad Moderna la cuestión no estaba completamente cerrada. En 1570, Johannes Molanus dedica el capítulo doce de su *De picturis et imaginibus sacris* a los modos de representar a San José. En él admite que si bien algunos dudan de qué tipo de artesanía era a la que se dedicaba, la práctica totalidad de los escolásticos y la más antigua costumbre de los pintores no dudan sobre que era la carpintería⁵⁴⁸. En 1635, Bernardino de Laredo en su *Tratado de San José* añadió que el santo, siendo de familia real, se dedicaba a un trabajo manual «para conocer los humildes oficios mecánicos y pasar la vida sin alguna ociosidad»⁵⁴⁹, y pocos años después en el *Arte de la pintura* incluye un resumen de los defensores del oficio de San José e indica, además, que tras su fallecimiento, Cristo continuó trabajando como carpintero para poder mantenerse a sí mismo y a su madre. Por todo

⁵⁴⁴ Mt 13,55; Mc 6,3.

⁵⁴⁵ SAN JUSTINO, *Diálogo con Trifón*, LXXXVIII.

⁵⁴⁶ *Evangelios apócrifos*. “Evangelio del Pseudo Mateo”, XXVI y XXXVII, p. 98 y 105; “Evangelio del Pseudo Tomás”, XIII, p. 130; “Evangelio árabe de la infancia”, XVIII-XXXIX, p. 158.

⁵⁴⁷ F. PACHECO, op. cit., pp. 601-602.

⁵⁴⁸ J. MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris*, cap. 12.

⁵⁴⁹ B. DE LAREDO, *Tratado de San José, apéndice al texto de la Subida del Monte Sión*, p. 32.

ello, desde época medieval en algunas ocasiones se localizan herramientas propias de la carpintería en la cueva del Nacimiento. Una representación especialmente interesante aparece en el *Tríptico Mérode*, efectuado por Robert Campin entre 1425 y 1428 [cat. 213]. En la parte central se produce la escena de la Anunciación, que es observada por los comitentes desde el jardín en la tabla izquierda, mientras que en la derecha aparece José trabajando en su obrador. No es, por lo tanto, un Taller de Nazaret propiamente dicho, puesto que el Niño aún no está presente, pero denota el interés por representar a José en su trabajo cotidiano, rodeado por sus herramientas fundamentales.

Durante el siglo XV surge propiamente la escena de el taller de Nazaret de manera individualizada, coincidiendo con el proceso de realce del santo y de las relaciones cada vez más afectivas entre las escenas de la Sagrada Familia. En las representaciones ambientadas en el taller de Nazaret es fundamental la presencia tanto de San José como del Niño Jesús, pero no siempre se encuentra la Virgen. Por lo general, cuando aparece María está cosiendo o bordando, tiene la labor sobre sus rodillas y junto a ella aparece la cesta con otras telas y utensilios. También fue frecuente la incorporación de San Juanito y de ángeles que pueden participar de una manera más activa o ser meros contempladores.

En estas escenas, el Patriarca tiende a aparecer ocupado en su trabajo, a veces cuenta con la ayuda de Jesús mientras que en otras el Niño se entretiene con materiales sobrantes del taller. Este hecho le permite introducir un carácter premonitorio en la escena, al manufacturar a través del juego una pequeña cruz o una corona de espinas que aluden a la Pasión⁵⁵⁰. En estas ocasiones, José y María detienen sus quehaceres para observar a su Hijo con expresión preocupada, demostrando que son conscientes del futuro que le aguarda. También son numerosas las pinturas en las que Jesús es aún muy pequeño y se encuentra en la cuna o en brazos de uno de sus padres. Puesto que temáticamente apenas hay diferencias cuando se encuentran unos personajes u otros, hemos considerado oportuno incluir aquí las obras del Taller de manera conjunta, sin

⁵⁵⁰ En 2014 apareció en la casa de subastas Dorotheum de Viena un *Taller de Nazaret* de la escuela austriaca y fechado en el siglo XVII, en el que Jesús está realizando unas potencias a partir de los recortes de la madera que corta San José. Sin duda, se trata de una iconografía original pero cuyo significado es el mismo que en las versiones más habituales en las que construye la cruz o la corona de espinas.

importar los personajes que la integren. Tan sólo hemos omitido las escenas en las que aparecen alusiones a la Pasión, que se encuentran recogidas en otro capítulo.

EUROPA

Bernhard Strigel realizó hacia 1505 un *Taller de Nazaret* que se conserva en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg [cat. 215]. Tiene una estética aún muy ligada al tardogótico, como es característico de este artista de transición. La pintura se desarrolla en una estancia dividida en dos planos mediante un cortinaje rojo. El ambiente delantero lo protagoniza la Virgen con el Niño, que sólo porta una camisilla desabotonada, dejando gran parte de su cuerpo desnudo, y se entretiene enseñando unas ramitas con flores a su impasible madre. Tras la cortina, se aprecia un taller lleno de virutas, en el que aparece José trabajando.

De hacia 1615 es el *Taller de Nazaret* de Carlo Saceni del Wadsworth Atheneum, en Hartford, Connecticut [fig. 64, cat. 215]. En ella María no sostiene al Niño en brazos, sino que aparece en sus rodillas el cojín con la labor de costura, un elemento que a partir de estos años se va a repetir en prácticamente todas las escenas. Jesús está plasmado como un niño de alrededor de dos años, ha recogido del suelo un formón y un trozo de madera y se los enseña a su madre con preocupación, aunque esta seriedad no se corresponde con ningún elemento premonitorio, por lo que no queda aclarada. Su expresión se repite en el angelito situado tras él, vuelto también a María, mientras que otro ángel algo más crecido ayuda a José a trabajar la madera.

Entre las series de grabados realizados por Hieronymous Wierix, hay que resaltar la *Iesu Christi Dei Domini Salvatoris Nostri Infantia*, realizada antes de 1619 [cat. 216]. Las dos primeras estampas se dedican a Jesús aún como un bebé de cuna, otra más lo muestra barriendo mientras María cocina y José corta leña, y en las demás aparece colaborando en las tareas del obrador de carpintería, siempre con ángeles que le ayudan en sus quehaceres⁵⁵¹. Ya en la portada queda patente esa inclinación hacia las tareas manuales, pues se ubica en el taller. El título está en una cartela enmarcada apoyada sobre la mesa de trabajo y, alrededor, se despliega un variadísimo conjunto de objetos

⁵⁵¹ British Museum, inv. n° 1859,0709.3006- 1859,0709.3014. La portada, inv. n° 1859,0709.2991.

vinculados al oficio de la carpintería, sobre todo herramientas, además de algunos instrumentos musicales de madera, como la guitarra y la flauta, y otros que enlazan con las tareas de la Virgen en relación a la lana, como son la devanadera, la rueca, el huso, el peine, las madejas, y los cestos de labores, realizados también en madera. Uno de los grabados sitúa a la Sagrada Familia en el taller, con Joaquín y Ana y dos angelitos que juegan con Jesús a hacer burbujas; su cartela de deja constancia de su relación con la vanitas *Homo bulla est*. A la derecha, María y su madre se disponen a cortar una tela para coser la túnica inconsútil, que va creciendo a la par que el Niño; de nuevo es el texto inferior el que nos concreta la escena. Las otras estampas representan momentos cotidianos en los que Jesús ayuda a su padre en las tareas propias de la profesión. Así, los vemos recogiendo las virutas, trabajando con la sierra y la barrena, levantando y techando una casa y construyendo una barca y un cercado.



Fig.64: Carlo Saraceni, *Taller de Nazaret*, c. 1615.
Wardsworth Atheneum, Hartford



Fig.65: António Vieira, *Taller de Nazaret*, c. 1620.
Monasterio de San Juan, Tarouca

Uno de estos grabados fue tomado como referencia por el portugués António Vieira para la realización de sus dos pinturas del *Taller de Nazaret*, que se encuentran en el retablo del monasterio de San Juan de Tarouca [fig. 65, cat. 217] y en colección particular y están datadas hacia 1620. Vieira repitió prácticamente la figura del Niño

Jesús barriendo sin muchas diferencias, salvo que está volteado. En los cuadros, tiene el pelo algo más corto, la túnica deja visibles los tobillos y tiene algo más de movimiento y, sobre todo, cambia la dirección de la mirada para observar a su madre, que cose junto a él. La escena se ubica en un interior doméstico con el taller al fondo, donde se encuentra José inmerso en sus tareas. La mediana calidad de las pinturas se contrarresta por la amabilidad con la que representan un momento cotidiano y familiar de la infancia de Jesús.

El mismo Niño con la escoba de Wierix vuelve a aparecer en el *Taller de Nazaret* de Diana di Rosa, pintora activa entre 1602 y 1643. Fue realizada para la iglesia de San Giovanni Maggiore de Nápoles y actualmente se encuentra en el Museo Diocesano Donnaregina. La única diferencia con el grabado es que la túnica es más corta y tiene el cuello más abierto. El resto de la escena es diferente, pues Jesús está barriendo las virutas que caen de la mesa donde trabaja José, mientras que en la estampa y en las pinturas de Vieira está limpiando el hogar. María cose al fondo, pendiente de su hijo, como en la mayoría de las representaciones del taller.

Dentro de la estética claroscurista, debemos resaltar dos escenas que representan el *Taller de Nazaret*, la de Gerrit van Honthorst del Hermitage, datada hacia 1620 [cat. 218], y la de Georges de La Tour, en el Musée du Louvre y fechada en torno a 1645. En ambas, la idea que se representa es muy similar, así como el contexto en el que se ubican. San José está trabajando, en la primera con un formón y un martillo, y en la segunda taladrando un madero con ayuda de una barrena, mientras Jesús lo ilumina con una vela, creando una atmósfera íntima de tonalidades doradas. El Patriarca aparece representado aún como un anciano en las dos composiciones. Por su parte, el niño de van Honthorst es algo mayor y, tras él, se encuentran dos ángeles conversando.

ESPAÑA

Una de las primeras versiones del *Taller de Nazaret* que se pintaron en España es de Juan de Juanes y se encuentra en la Gemäldegalerie de Dresde. En esta ocasión, se ha reducido al mínimo el número de personajes, eliminando incluso a la Virgen. Padre e hijo aparecen trabajando juntos en el taller, San José cepillando un listón y Jesús con

una barrena. El Niño ha detenido momentáneamente su labor para mirar a su padre, el cual está tan concentrado en su trabajo que no percibe que está siendo observado. Es una pintura directa y de gran intimismo, que refleja la aceptación y admiración de Jesús por José.

Pedro de Orrente debió de realizar un *Taller de Nazaret* que se conoce en la actualidad por las múltiples copias de obrador que se conservan, entre las que sobresalen la del convento de las salesas nuevas de Madrid y la del Museo Lázaro Galdiano [fig. 66, cat. 219]. En ellas, se muestra una escena de apariencia cotidiana en la que María cose concentrada en su quehacer y el Niño se apresta a recoger en una cesta las virutas que caen al suelo mientras José lija un listón. El único elemento que concede a la pintura un cariz sobrenatural es la presencia de dos ángeles, plasmados de forma muy similar al mismo Jesús, que le ayudan con su tarea. El ambiente en el que se sitúan los personajes resulta muy interesante, puesto que a la derecha se despliega el abarrotado taller mientras que, en la parte izquierda se encuentra la chimenea con los cacharros de cocina, aproximándonos de esta manera a los hogares modestos en los que la vida se comprimía en una sola habitación.

En el Museo del Prado se localiza el *Taller de Nazaret* de José de Ribera, fechado entre 1630 y 1635 [fig. 67, cat. 220]. Es una pintura de cariz más íntimo, debido a la eliminación de todo lo accesorio y, sobre todo a los juegos de luz. Así, las dos figuras se



Fig.66: Taller de Pedro de Orrente, *Taller de Nazaret*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid



Fig.67: José de Ribera, *Taller de Nazaret*, c. 1630-1635. Museo del Prado, Madrid

encuentran insertas en la penumbra, recibiendo un potente foco desde la izquierda que tan sólo resalta la palidez de sus carnaciones, las florecillas del bastón y la cesta de herramientas que sostiene Jesús. Ribera ha añadido un segundo haz de luz, en este caso cenital, que cae sobre las figuras y les hace levantar la vista. De esta manera, ha dado trascendencia a una escena cotidiana en el obrador.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se localiza el *Taller de Nazaret* de Jerónimo Jacinto de Espinosa, fechado en 1660 [cat. 221]. La escena se desarrolla en un espacio de transición entre el interior, marcado por la pared de la derecha, y el exterior, donde aparece un paisaje. De nuevo aparece María cosiendo, siendo apreciable incluso la aguja que sostiene en la mano, y José trabaja con una pieza de madera. La diferencia propuesta por Espinosa radica en la figura de Jesús, ya muchacho, que va vestido como en su etapa de predicación y, ajeno a la presencia de sus padres, se vuelve al cielo parece estar comunicándose con el cielo en vez de con sus padres, que lo observan con atención.

De Vicente Salvador Gómez, un artista y veedor valenciano, se han conservado cuatro dibujos del *Taller de Nazaret*, todos con un alto grado de acabado, por lo que se especula si son diferentes modelos para una pintura que no se conoce en la actualidad. En la cartela de uno de ellos se lee el comitente, el duque de Arcos, y el año de 1674⁵⁵² [cat. 222]. Efectivamente, el artista crea diferentes propuestas a la hora de relacionar al Niño con su padre. Así, en el dibujo de Michigan, Jesús está profundamente dormido con el cuerpo girado hacia el espectador y San José lo destapa para contemplarlo, repitiendo la iconografía de la Virgen del Silencio. En el de Madrid, el santo sostiene a su hijo en brazos, y éste gira su rostro para contemplar a Dios Padre, situado en el ángulo inferior; al fondo aparece una maciza cruz que otorga al dibujo una carga premonitoria. Más pasionista es la versión de Ottawa, pues en ella es Jesús el que porta en sus manos una cruz con INRI y se la muestra a José.

Pero sin duda la más agitada de las cuatro escenas es la de Londres. En ella se ha variado el tema, ya que la escena representa a Dios Padre entregando el Niño a San

⁵⁵² El que tiene la cartela escrita se encuentra en el University Michigan Museum of Art. Las otras versiones están en la Biblioteca Nacional de España, en la National Gallery de Ottawa y en el British Museum de Londres, cat. n.º 1846,0509.186. D. ANGULO; A. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, IV, n.º 388-391.

José. Dios Padre y el Espíritu Santo descienden bruscamente de un cielo plagado de ángeles hacia un asombrado San José, mientras el Niño se encuentra entre los rostros de ambos varones, apoyado en una nube y de la mano de su Padre. Las figuras de Dios, de José y del ángel mancebo tras él están basadas en el cuadro de las *Tentaciones de San Antonio* de Tintoretto, realizado hacia 1577 y conservado en la iglesia de San Trovaso de Venecia, que fue difundido gracias al grabado que de él ejecutó Agostino Carracci en 1582⁵⁵³. De nuevo aparece una gran cruz, en esta ocasión tumbada en el suelo. Tanto en este dibujo como en el de Michigan y el de Ottawa, la escena se completa con la presencia de unos angelitos afanados en el obrador de José, representado a través de una mesa de trabajo, algunos maderos y varias herramientas dispersas por el suelo. En el dibujo de Madrid aparecen estos elementos, pero no los ángeles interactuando con ellos.

SEVILLA

En la colección de los marqueses de Medina Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda, se conserva un *Taller de Nazaret* pintado en 1624 por Juan de Roelas que por su formato debió de pertenecer a un retablo [fig. 68, cat. 223]. La pintura representa un momento cotidiano dentro del taller, en el que San José y Jesús, ya adolescente, se afanan en serrar entre ambos una tabla. Roelas ha sabido traslucir a la perfección cómo José deja caer su peso y hace presión sobre el madero para estabilizarlo. A su lado, Jesús aparece como un delicado y corpulento joven de apariencia angelical que sostiene la sierra sin esfuerzo, haciendo presente de esta manera su naturaleza divina. El resto del espacio está ocupado por una robusta mesa de madera y en la parte superior se aprecia un paisaje que parece verse a través de una ventana, aunque es difícil de precisar a través de la fotografía que se conserva.

Poco después, en torno a 1630-1635, Juan del Castillo realizó un *Taller de Nazaret* para el banco del retablo mayor de la iglesia del convento de Montesión, aunque en la actualidad está en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 69, cat. 224]. Como en la obra anterior, los dos varones cortan una tabla ubicada sobre la mesa de carpintero. Está representada en perspectiva caballera, dejando patente las limitaciones del artista en el

⁵⁵³ Ashmolean Museum, cat. n° WA1863.5076.

uso de la profundidad en una época tan tardía. Jesús es más joven que en la pintura de Roelas, un niño de unos ocho años que mira con admiración a su padre mientras le ayuda en el trabajo. Como será frecuente en las escenas posteriores de su discípulo Murillo, la pintura se completa con la presencia de María bordando, satisfecha por la escena que se muestra ante ella.



Fig.68: Juan de Roelas, *Taller de Nazaret*, c. 1624. Colección particular



Fig.69: Juan del Castillo, *Taller de Nazaret*, c. 1630-1635. Museo de bellas Artes, Sevilla

Murillo fue uno de los grandes artífices a la hora de representar la armonía en el hogar de Jesús mediante escenas de la Sagrada Familia, que tiende a situar en el obrador de San José. Hacia 1650 realizó cuatro versiones del *Taller de Nazaret*. Son escenas hogareñas en las que la pareja ha detenido sus tareas e interactúa con Jesús, aún un bebé. El papel activo recae en José, que es quien tiene entre brazos a Jesús, mientras la Virgen los observa complacida. De esta forma tan sutil, se puede observar cómo el santo se había consolidado ya dentro de la mentalidad sevillana como parte fundamental en la vida del Niño, pues el hecho de que aparezca representado así en varias versiones denota que era una idea aceptada. Tres de estas pinturas tienen una esencia muy similar,

son las conservadas en una colección particular de París [cat. 230], en la National Gallery of Ireland [cat. 226] y en el Hermitage [cat. 225], ésta última probablemente se trate de un boceto para una pintura que no se llegó a efectuar. La cuarta se diferencia compositivamente, aunque no en intimidad y afecto; es *La Sagrada Familia del pajarito* del Museo del Prado [fig. 70, cat. 227].

En las tres primeras se retrata un momento cotidiano en el que José, con una expresión de gran dulzura, sostiene a Jesús entre sus brazos. La edad del santo varía entre las versiones, apareciendo muy joven e idealizado en la pintura de París y anciano en la de Dublín, aunque siempre caracterizado por portar una túnica que se mueve entre el verde grisáceo y el azul, y su sempiterno manto de tonalidades albero. María, plasmada con una tipología muy similar en todas las pinturas, se encuentra sentada y aún conserva sobre sus rodillas el cojín y la tela en la que ha estado trabajando, incluso en la versión parisina puede apreciarse que lleva todavía un dedal; alza sus brazos al Niño y él responde al reclamo extendiendo los bracitos hacia su madre, creando una diagonal que vincula las tres figuras. Se encuentran en el interior de una sala de arquitectura elegante y limpia de decoración, salvo en la versión parisina, donde se ha incorporado un cortinaje rojo como único elemento ornamental; en todas, además, se generan juegos de luminosidad que dan profundidad mediante la colocación de vanos de medio punto con molduras en las líneas de imposta. Para atestiguar que se trata efectivamente del obrador de José, aparecen la mesa de trabajo, distintas herramientas, algunos listones y virutas, al igual que en otras pinturas de esta temática. Como elemento anecdótico, en dos de estos cuadros Murillo ha incluido a un gatito, el mismo en las dos ocasiones.

En *La Sagrada Familia del pajarito* el intimismo se refuerza, por un lado, por la eliminación del fondo arquitectónico, pues tan sólo se intuye que están en el taller porque aparece la mesa de carpintero, y por otro, por la aproximación de los personajes en altura, creando un friso horizontal que concentra la mirada del espectador en los protagonistas de la escena, y otra línea diagonal que une el rostro de San José con Jesús y el perrito. La idea compositiva de este lienzo deriva de la *Madonna del gatto*, una obra realizada hacia 1575 por Federico Barocci y que se expone en la National Gallery de Londres; Murillo la conoció a través del grabado de Cornelis Cort efectuado en 1577⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Hay un ejemplar de este grabado en el British Museum, inv. nº V,8.159.

y se inspiró en ella para componer su pintura [cat. 228- y 229]. Las similitudes se localizan en la posición del niño, de los animales y de la mano del adulto, no obstante, la esencia misma de la pintura es radicalmente diferente. En la versión italiana, ubicada en una estancia del hogar y no en el obrador de carpintería, el Niño Jesús deja de amamantarse para observar a San Juanito, quien enseña a un gato el jilguero que tiene en la mano. Es éste un ave de simbología pasionista pero que en la pintura no produce dicha asociación en ningún miembro de la familia, puesto que todos aparecen con sonrisas amables en sus rostros. Por su parte, un anciano San José se inclina desde la penumbra para observar al grupo desde la retaguardia, aunque una mesa le impide acercarse más, mientras el centro compositivo recae en la Virgen, que rodea con sus brazos a los dos niños. El protagonismo, no obstante, está repartido, puesto que aunque es Juan el que genera la acción y Jesús está pendiente de él, María se gira hacia su Hijo y José hacia María, creando una espiral.

En cambio, en la versión española se ha eliminado al Bautista, por lo que es Jesús quien crea la acción, en esta ocasión con un perrito, y se convierte en el protagonista absoluto



Fig.70: Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia del pajarito*, c. 1650. Museo del Prado, Madrid

de la escena; este hecho se refuerza por el cromatismo ya que, a diferencia de la variada paleta de Barocci, Murillo compone toda la pintura a partir de tonos ocre muy equilibrados que permiten resaltar las tonalidades más claras de Jesús sin crear estridencias. Pero la modificación fundamental se encuentra en la relevancia que se concede a San José, pues María ha sido desplazada a un segundo plano mientras él pasa a ocupar el puesto central y es quien interactúa con el Niño. Este hecho, además de su rejuvenecimiento respecto a la pintura de Barocci, supone el culmen del cambio de mentalidad hacia el papel del santo.

Al respecto del carácter risueño del Niño, hay que apuntar que Interián de Ayala se oponía a este tipo de escenas, apuntando «*quan vulgar y freqüente es pintar al Niño Jesús, que a la manera de los demás muchachos está jugando con un paxarillo [...] Porque ¿cómo es creíble que aquel Señor que desde su concepción tuvo perfectísimo uso de razón [...] de quien unánimemente advierten los Santos Padres que en toda su vida no tuvo ni siquiera un ligero movimiento de risa, jueguetease en su puerici y en su infancia a la manera de los muchachos y niños?*»⁵⁵⁵. Sin embargo, no fue una opinión que calara en la mentalidad sevillana, ya que se siguieron demandando este tipo de escenas protagonizadas por el candor infantil.

Hacia 1665-1670, Murillo volvió a tratar el *Taller de Nazaret*, en esta ocasión es una pintura que formaba pareja con una *Huida a Egipto* efectuada unos cinco años antes, y ambas se encuentran en el presente en el Szépművészeti Múzeum de Budapest⁵⁵⁶ [cat. 231]. El boceto de la primera de estas obras salió a subasta en 2007⁵⁵⁷ y fue adquirido por una colección particular valenciana [cat. 232]. En este caso, la Sagrada Familia y San Juanito se encuentran en el exterior de la casa, junto al jardín, María cose y supervisa a los primos mientras juegan con trozos de madera y de cuerda. San José está más apartado y rodeado de sus pertrechos, atento a la medición de unas tablas y ajeno por completo a los demás miembros de su familia. No obstante, la idílica escena cotidiana toma un cariz premonitorio, puesto que la Virgen observa con pesadumbre cómo los niños se afanan en anudar dos palitos para crear una esbelta cruz que se

⁵⁵⁵ J. INTERIÁN, *El pintor cristiano y erudito*, I, pp. 49-50.

⁵⁵⁶ Esta pintura ha sido mencionada en la p. 27.

⁵⁵⁷ Christie's Londres, 6/12/07. Junto a este boceto se subastó otro, también de un *Taller de Nazaret* de Murillo, en este caso el de Chatsworth, y ambos fueron adquiridos por el mismo comprador.

convertirá en el bastón del Bautista, ya que en el suelo reposa una filacteria en la que se puede leer *Ecce agnus Dei*. Están representados de manera muy similar entre sí, tanto en facciones como en anatomía y en edad, siendo la diferencia más significativa el tono del pelo, más claro en Jesús. La manera en la que aparecen concentrados y cooperan para crear el báculo, con Jesús sosteniendo los travesaños y Juan atándolos, muestra un candor especial y un conocimiento de las maneras de hacer de un niño.

Un *Taller de Nazaret*, también de Murillo y fechado hacia 1670, se localiza en una colección privada suiza. José trabaja con el compás y María, vuelta hacia él, sostiene al Niño entre sus brazos y le dedica una sonrisa. En la parte superior de la composición aparecen tres pequeños ángeles que miran con curiosidad a Jesús, plasmado con actitudes y expresiones muy naturales. En esta pintura, la iluminación expresiva gana relevancia; proviene fundamentalmente del Niño y del rompimiento de gloria, aunque también hay un foco lateral que resalta la cesta de María y los utensilios de José, y una ventana que muestra un paisaje azulado. El resto de la habitación está sumida en una profunda oscuridad que hace relucir a las figuras y las destaca sobre el fondo.



Fig.71: Bartolomé Esteban Murillo, *Taller de Nazaret*, c. 1665-1670. Szépművészeti Múzeum, Budapest



Fig.72: Bartolomé Esteban Murillo, *Taller de Nazaret*, c. 1670-1675. Colección particular

Algo posterior, en torno a 1670-1675, es la última de las versiones de Murillo del *Taller de Nazaret*, que forma parte de la colección del duque de Devonshire, en Chatsworth (Derbyshire) [fig. 72, cat. 234], y su boceto está en una colección particular de Valencia⁵⁵⁸ [cat. 233]. En ella, José y María detienen sus quehaceres para observar el plácido sueño de Jesús, que reposa en una cuna. Para poder contemplarlo en la plenitud de su desnudez, la Virgen lo destapa con delicadeza; es un gesto que aparece en otras dos composiciones de Murillo de esos mismos años, la *Sagrada Familia con San Juanito* del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana [cat. 278] y la *Sagrada Familia* de una colección privada en Biarritz, y que utiliza con frecuencia desde su etapa juvenil en las Adoraciones⁵⁵⁹. La pintura reproduce, por tanto, un momento cotidiano en cualquier familia que aquí alcanza matices trascendentales con la aparición de unos angelitos que también observan desde lo alto, aunque en esta ocasión se han omitido las luces doradas que suelen acompañarlos. Como en la pintura de Budapest, la sala está envuelta en una densa penumbra y sólo resaltan las figuras y algunos de sus objetos, como la cesta de telas blancas y algunas herramientas y maderos de San José. La oscuridad enfatiza la quietud y el silencio que priman en la pintura, donde todo parece ralentizarse ante el sueño de Jesús.

⁵⁵⁸ Ver nota anterior.

⁵⁵⁹ María aparece desarropando al Niño en la *Adoración de los pastores* del Hermitage (c. 1650), la del Prado (c. 1650), la que se encontraba en el Kaiser-Friedrich Museum de Berlín y fue destruida en 1945 (c.1660-1665), la del Museo de Bellas Artes de Sevilla (c.1665-1668), la de la Wallace Collection de Londres (c. 1665-1670) y la *Adoración de los Reyes* del Museum of Art de Toledo, en Ohio (c.1660-1665).

SAN JUANITO CON SU FAMILIA

Desde el periodo tardogótico, las figuras que componen la Sagrada Familia pierden progresivamente su hieratismo medieval y comienzan a interactuar con naturalidad. Por su parte, Jesús se va convirtiendo en un niño que, aunque divino, tiene la apariencia física infantil que le corresponde por edad y comienza a actuar de acuerdo a ella, por lo que será natural la aparición de su primo Juan como compañero idóneo, siempre bajo la atenta supervisión de la Virgen María⁵⁶⁰. Esta idea comenzó a desarrollarse especialmente en el ámbito toscano, donde estaba plenamente aceptada en el siglo XV. En torno a la figura del santo confluyeron en Florencia tres aspectos que, unificados, motivaron la expansión de su iconografía por Europa. Por un lado, era su patrón, lo cual motivaba su representación con mayor frecuencia. Por otro, el humanismo se dio con especial fuerza en la ciudad, y con él, el interés por la infancia y la humanización de Cristo, dentro de la cual el Bautista juega un papel importante. Finalmente, el desarrollo que vivió Florencia en esos años, que la convirtió en el epicentro del mundo artístico y cultural, hizo que de ella emanaran modelos que se difundían a través de las estampas y fueran profusamente imitados y versionados, asentando sus formas de representación en otras escuelas europeas.

La iconografía de San Juanito con miembros de la Sagrada Familia no tiene ningún apoyo bíblico, puesto desde el nacimiento del Bautista hasta que Jesús va en su busca al desierto para ser bautizado treinta años después, no hay un solo texto canónico en el que se mencione ningún tipo de encuentro familiar⁵⁶¹. Sin embargo, la tradición ha querido ver, al menos, dos ocasiones en las que los Santos primos han coincidido siendo niños, en una hipotética visita que Santa Isabel realizaría al hogar de Nazaret acompañada de su vástago, que se situaría entre el nacimiento de Jesús y la matanza de los inocentes; y en el regreso de la huida a Egipto, cuando la Sagrada Familia se encontraría en el camino con el pequeño Juan, ya inmerso en su precoz vida ascética.

El pisano Domenico Cavalca, fraile del convento de Santa Catalina de Siena, justifica la primera de estas visitas haciendo uso de la lógica: «*Dilettami di pensare che*

⁵⁶⁰ G. de SAINT-LAURENT, 1867, pp.22-23.

⁵⁶¹ De hecho, en el Bautismo Juan reconoce no haber visto previamente a Jesús. Ver Jn 1, 31-33.

Zacchería colla sua donna portando il loro benedetto figliuolo, andassono a vicitare la nostra Donna e il diletto Figliuolo di Dio, innanzi che si partisse dal presepio, e per vedere quel luogo dove Iddio aveva degnato che nascesse il suo Figliuolo. Di questa meditazione non voglio scrivere di più. Chiunque legge per me, ci si pense le cose che dovevano essere, ritrovandosi insieme con sì fatte persone; e se madre di Dio venne da Nazaret a visitare madonna santa Lisabetta, quand'ella udì dall'angiolio ch'ell'era gravida di così fatto Figliuolo e andò, a fare allegrezza con lei, molto più maggiormente fu convenevole che madonna santa Lisabetta andasse a vicitare la Madre di Dio e'l Figliuolo suo ch'era venuto per salvare lei e tutta l'umana generazione»⁵⁶².

Sobre el segundo encuentro, el acontecido en el desierto en el que vive San Juanito tras abandonar el hogar paterno, el Pseudo-Buenaventura escribió al respecto: *«Cuando ellos [la Sagrada Familia] se llegaron a las fronteras del desierto, se encontraron con Juan Bautista, que ya había empezado a hacer penitencia, aunque no había cometido ningún pecado. Se dice que el lugar donde Juan bautizaba es donde los hijos de Israel cruzaron el Jordán cuando vinieron de Egipto por el desierto, y es cerca de este lugar donde Juan se había retirado. Por tanto, es posible que el Niño Jesús se encontrara allí a su regreso. Meditad entonces con qué alegría los recibiría Juan; y ellos, parándose un rato, comieron con él sus raíces crudas y le dejaron después de haber gozado de una inmensa alegría espiritual»⁵⁶³.*

En las primeras obras en las que aparece la figura de San Juanito, éste siempre está acompañado por la Virgen con el Niño Jesús y, con mucha frecuencia, por San José, que normalmente poco aporta a la escena por su carácter secundario. También es habitual la presencia de Santa Ana o de Santa Isabel y menos común es que se incorpore al grupo Zacarías. La dependencia a la presencia obligada de los progenitores perdurará unas décadas, hasta que a finales del siglo XV se comiencen a representar los dos niños solos, si bien la aparición de esta nueva iconografía no supondrá la eliminación de la anterior, que seguirá representándose con su habitual asiduidad.

⁵⁶² Ver D. CAVALCA, *Le vite de' SS Padri*, p.274.

⁵⁶³ Pseudo-Buenaventura, *Méditations de la vie du Christ*, p.133.

La edad de los niños es muy oscilante y no siempre respeta la diferencia de seis meses entre ambos, sino que el Precursor tiende a ser significativamente mayor que su primo. En estas pinturas, San Juanito suele aparecer ataviado con sus vestimentas características de la etapa de soledad en el desierto aunque generalmente se trate de pasajes anteriores de su biografía, incluso en las escenas en las que resulta evidente que sucede con anterioridad, como en las ocasiones en las que se encuentra con sus padres. Otra característica propia de este modelo iconográfico es la frecuente desaparición de la figura del cordero, especialmente en las escenas de interior. No se puede atribuir esta ausencia a un momento o escuela concreta, pues se da en obras de autores tan variados como Roelas, Ribera, Murillo, Meléndez o Mengs.

Hemos incluido en este capítulo un recorrido por las escenas donde el Niño Jesús y San Juanito aparecen acompañados por, al menos, uno de sus padres, sin hacer distinciones de personajes o de ubicación, puesto que apenas se aprecian diferencias iconográficas. Las imágenes con clara intención premonitoria y las Sagradas Parentelas han sido excluidas para tratarlas en capítulos aparte.

EUROPA

Uno de los pintores que efectuaron las primeras obras de entidad de la *Virgen con Niño y San Juanito* fue Sandro Botticelli⁵⁶⁴, aunque en ellas los personajes tienen todavía un marcado estatismo y las relaciones entre ellos resultan frías y poco expresivas. Son diferentes soluciones para un mismo tema, ya que cambian los formatos⁵⁶⁵, las actitudes y el número de personajes, pues en las dos primeras versiones se incluyen ángeles y ya no vuelven a aparecer en las demás pinturas. Además, el Bautista se encuentra plasmado con una clara inferioridad respecto a la importancia de María y Jesús. Así se corrobora en una de las versiones de la Accademia fiorentina [cat. 235], donde Juan está relegado al fondo con los ángeles, de los que sólo se distingue porque lleva su característico

⁵⁶⁴ Hay dos pinturas en la Galleria della Accademia de Florencia fechadas en torno a 1465-1470. Además, hay otras pinturas en el Musée du Louvre, de hacia 1470-1475; en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia, de hacia 1490-1495; en el TEFAF de Maastricht, de hacia 1493-1495 y en el Museo di Palazzo Farnese di Piacenza.

⁵⁶⁵ Las pinturas de Sao Paulo y de Piacenza son tondos, mientras que las demás tienen formato rectangular.

bastón, mientras que María y Jesús se encuentran en primer plano y dándole la espalda. Igualmente, esta diferencia aparece muy marcada en la versión del Louvre [cat. 236], en la cual la Virgen y el Niño se abrazan con candor y San Juan aparece detrás, sin que su presencia sea percibida por los otros componentes de la escena. Aparece más activo y con más protagonismo en la pintura de la Galleria Palatina [cat. 237], donde la Virgen inclina al Niño para que San Juan Bautista lo bese. A pesar de ser un momento de intimidad, la solemnidad de las figuras elimina cualquier atisbo de espontaneidad.

Da Vinci sólo pintó esta temática en tres ocasiones, en la *Virgen de las rocas* en sus dos versiones y en un dibujo conservado en el Musée du Louvre. La primera versión parece ser la del Louvre, fechada en torno a 1483-1486 [cat. 238], mientras que la de la National Gallery de Londres se considera algo posterior, de hacia 1492-1508 y en ella se ha querido ver la mano de otros artistas, así como los añadidos posteriores de los nimbos y el bastón de San Juan. La localización resulta extraña, así como la presencia de Uriel, más frecuente en el tema de *San Juanito yendo al desierto*. La relación entre las figuras tampoco queda clara, pues la Virgen cobija bajo su manto al Bautista y coloca su mano sobre la cabeza de Jesús, a modo de protección. Además, el Bautista tiene la posición dominante al estar situado en un lugar más elevado y el ángel lo señala en vez de al Niño. Quizás por el hermetismo de su interpretación, la Virgen se versiona con mucha frecuencia pero modificando el entorno y sustituyendo estos niños por los del boceto de la Royal Library del Windsor Castle⁵⁶⁶ [cat. 442].

Desde el siglo XVI, prácticamente todo artista italiano realizó al menos una versión de la *Virgen con Niño Jesús y San Juanito*, acompañados o no por más personajes, dando cada vez más relevancia al Bautista. Éste último factor no aparece todavía en el *Tondo Taddei*, el *Tondo Pitti* y en el *Tondo Doni*⁵⁶⁷, las únicas veces que Miguel Ángel representó esta escena [cat. 239-241].

⁵⁶⁶ Ver. Cat. 263, 447, 448 y 449.

⁵⁶⁷ *Tondo Taddei*, 1502-1504, Royal Academy of Arts, Londres; *Tondo Pitti*, 1503-1504, Museo Bargello, Florencia; *Tondo Doni*, 1504, Galleria degli Uffizi;

Rafael fue uno de los pintores que representó a San Juan Bautista en su infancia en más ocasiones, realizando escenas de gran belleza y técnicamente difíciles de igualar. Además, gracias a los grabados, sus obras fueron muy difundidas y establecieron algunos de los modelos más comunes de esta iconografía⁵⁶⁸. En ninguna de sus obras el Bautista niño se encuentra en solitario, sino que en sus pinturas siempre está acompañado por la Virgen y el Niño Jesús⁵⁶⁹, en ocasiones también aparece San José⁵⁷⁰ y Santa Isabel, con o sin la presencia de San José⁵⁷¹.



Fig.73: Rafael Sanzio, *Madonna del passeggio*, c. 1514. National Gallery, Edimburgo

⁵⁶⁸ Sobre algunos ejemplos de estampas que reproducen cuadros de Rafael, ver R. PORTÚS - J. VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, pp.115-116.

⁵⁶⁹ La *Madonna Diotallevi*, de 1503, se encuentra en la Gemäldegalerie de Berlín. La *Virgen del prado*, de 1506, en la Gemäldegalerie de Viena. La *Virgen del jilguero*, del mismo año, está en la Galleria degli Uffizi de Florencia. La *Belle Jardinière*, de un año después, en el Louvre. La *Madonna Esterhazy*, de 1508, se encuentra en el Szépművészeti Múzeum de Budapest. La *Madonna Alba*, de 1511, está en la colección Andrew W. Mellon, en Washington. Del mismo año son la *Virgen de la diadema* y la *Madonna Aldobrandini*, en el Louvre y la National Gallery de Londres, respectivamente. La *Madonna della Rovine*, de 1512, se encuentra en la Galleria Palatina de Florencia junto a la *Madonna della Sedia*, fechada en 1513. También de 1513 es la *Madonna della Tenda*, de la Alte Pinakothek de Munich. La última es la *Virgen con el Niño y San Juan*, de 1517-1518, del Louvre.

⁵⁷⁰ *Madonna del Passeggio*, de hacia 1514, se encuentra en la National Gallery de Edimburgo. La *Madonna Hertz*, de 1516, está en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma. La *Virgen de la rosa*, de 1520, se localiza en el Prado, al igual que la *Madonna della Quercia*, con colaboración de Giulio Romano, de 1518-1520. La *Sagrada Familia con San Juan* del Kunsthistorisches Museum de Viena está acabada póstumamente después de 1520.

⁵⁷¹ Con Isabel y José son La *Sagrada Familia Canigiani*, de 1507-1508, en la Alte Pinakothek, Munich. La *Madonna del Divino Amore*, de 1516, en la Galleria Nazionale di Capodimonte, en Nápoles. La *Madonna de Francisco I*, de 1517-1518, en el Musée du Louvre, París. La *Perla*, de 1518-1520, en el Prado. Con Santa Isabel sin San José, la *Madonna della Impannata*, de 1511, en la Galleria Palatina florentina; en ella aparece otra santa. La *Piccola Madonna*, de 1518-1519, en el Louvre.

Una constante que se da en estas pinturas es que San Juanito aparece sin cordero, siendo su único atributo el cayado de caña, madera o metal⁵⁷², aunque en general no lleva filacteria⁵⁷³. Además, no siempre viste con su tradicional indumentaria, sino que a veces aparece envuelto en una tela o está desnudo⁵⁷⁴. La edad de ambos no es fija, sino que oscila entre los apenas dos años de la *Virgen del prado* y los seis o siete de la *Madonna del Passeggio*. Además, en algunas de las pinturas la diferencia de seis meses entre los dos primos se marca exageradamente⁵⁷⁵. Por su parte, San José es un anciano que aparece en segundo plano, destacando el caso de la *Madonna del Passeggio* [fig. 73, cat. 242], en la que se encuentra detrás de un arbusto, cargado con un zurrón y mirando de soslayo a los personajes principales. En la *Madonna del Divino Amore* está en la penumbra del fondo [cat. 244], mientras que en la *Madonna della Rovine* ha sido relegado al interior de una ruina, apenas iluminado por una antorcha. La única pintura en la que está involucrado activamente en la escena es la *Sagrada Familia* de Viena, en la cual sostiene a San Juanito por el codo y es el vértice de la pirámide formada por todas las figuras [cat. 243].

Tiziano tan sólo representó a San Juan Bautista niño en tres ocasiones, y en todos los casos está siempre acompañado por la Virgen y el Niño Jesús. La primera de ellas es la *Virgen de las cerezas*, del Kunsthistorisches Museum de Viena, realizada hacia 1516 [cat. 245]. En ella, se ha recurrido a una composición algo retardataria que recuerda a Giovanni Bellini⁵⁷⁶. En ella, Jesús ofrece una rama con cerezas a la Virgen, mientras San Juan los observa junto a su padre. Llama la atención la fidelidad con el que ha pintado el tejido del ropaje del Bautista, un grueso cuero con los pelos hacia el interior. En la *Virgen de las rosas* de la Galleria degli Uffizi, de principios de la década de 1530 el Bautista tiene un papel más activo al ser él quien entrega las flores a su primo [cat.

⁵⁷² De este último material parecen estar realizados los cayados que aparecen en la *Madonna Dotalevi* y en la *Madonna della Sedia*.

⁵⁷³ Ésta sí aparece en la *Madonna Terranuova*, debido a la necesaria distinción con San Juan Evangelista. También está presente en la *Virgen de la rosa*, en la *Madonna del Passeggio*, en la *Madonna della Quercia* y en la *Sagrada Familia Cabigiani*. En las dos últimas curiosamente no se ha representado el bastón. En la *Pala Colonna*, en la que San Juanito no lleva ni cayado ni filacteria.

⁵⁷⁴ Con una tela está en la *Virgen del prado*. Desnudo, en la *Madonna Esterhazy*, en la *Belle Jardinière*, en la *Sagrada Familia Canigiani* y en la *Madonna della Impannata*, donde se sienta sobre una piel de leopardo. Asimismo, destaca el tejido peludo de la *Madonna Albdobrandini*.

⁵⁷⁵ Es el caso de la *Madonna della Impannata*, la *Virgen de la diadema* y la *Sagrada Familia* de Viena

⁵⁷⁶ Pedrocco asocia este arcaísmo a las disposiciones exigidas por el comitente. PEDROCCO, op. cit., p.114.

247]. En la última de las versiones, la *Virgen con Jesús, San Juanito y Santa Catalina de Alejandría* de la National Gallery de Londres, fechada en 1537, su protagonismo vuelve a retroceder y se lo muestra como un relegado orante⁵⁷⁷ [cat. 246].

En Alemania, Durero fue el creador de numerosas estampas de la *Virgen con el Niño*. No obstante, sólo incluyó a San Juanito en una pintura conservada en la Gëmaldegalerie de Berlín y datada en 1506, durante su segundo viaje a Italia [cat. 248]. Ello explica por qué esta obra es deudora de los modelos venecianos, tanto por el escenario en el que se sitúan las figuras como por la anatomía de Jesús, muy bien resuelta a base de toques de luz. María aparece ausente, sin prestar atención a los niños, aunque recoge las ramas de lirios del valle que le está entregando el Bautista.

A lo largo de toda su producción, Lucas Cranach el Viejo y su obrador realizaron un buen número de pinturas de la *Virgen con Niño y San Juanito*. Entre las autógrafas, se encuentran la del Statens Museum for Kunst de Copenhague, fechada hacia 1512 [fig.



Fig.74: Lucas Cranach, *Virgen con Niño y San Juanito*, 1512. Statens Museum for Kunst, Copenhague



Fig.75: Hans Burgkmair el Viejo, *Sagrada Familia con San Juanito*, c. 1515. Staatliche Museen, Berlín

⁵⁷⁷ fue regalada a Felipe IV en junto con dos de las pinturas del Camerino d'Alabastro de Alfonso I d'Este⁵⁷⁷, y permaneció en El Escorial hasta que con la invasión napoleónica pasó a París y de allí a Londres, donde permanece actualmente. PEDROCCO, op. cit., p.148

74, cat. 249]; la de la Galleria degli Uffizi, de 1514 [cat. 250]; la de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, de 1535 [cat. 251], y la del Museo del Prado, de 1536 [cat. 252]. En las dos primeras, el Bautista todavía se encuentra adorando a su primo, marcando claramente la preeminencia de Jesús. Ésta se suaviza en las otras dos, donde gana cierto protagonismo al ser él quien entrega unas frutas al Niño. En estas dos últimas pinturas la Virgen y San Juan son muy similares; estas repeticiones se dan con cierta frecuencia en los años de madurez de Cranach.

Hacia 1525, Hans Burgkmair el Viejo pintó una *Sagrada Familia con San Juanito* que se conserva en el Staatliche Museen de Berlín [fig. 75, cat. 253]. La figura de María está tomada de Durero, especialmente de la *Virgen del mono* y de la *Virgen con Niño coronada por ángeles*, de 1498 y 1518, respectivamente⁵⁷⁸ [cat. 254 y 255]. En esta ocasión, los primos aparecen cogidos de la mano, aunque de nuevo Jesús se encuentra en un nivel superior. Por su parte, José queda relegado a un segundo plano. La pintura se cierra con el paisaje en el que se aprecia una muralla con la escena de la Visitación, enlazando así con el tema principal.

Cornelis van Cleve pintó a mediados del siglo XVI una *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito* que se encuentra en el Groeninge Museum de Brujas [cat. 256]. San José ha rejuvenecido pero sigue encontrándose en una zona marginal. El Bautista, sin embargo, gana prestancia y destaca junto a las figuras de María y el Niño. Como anecdotismo, sostiene el cayado entre los muslos para poder tener las manos libres y cubrirse con la tela blanca que sostiene la Virgen bajo Jesús.

Durante el barroco, Rubens destacó como uno de los artistas que más veces se representó a la *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito*⁵⁷⁹ [cat. 257]. Sus niños de cabellos claros, mejillas rosadas y cuerpos rollizos, aparecen prácticamente desnudos. Están representados con una actitud propia de su edad, sin alusiones premonitorias, tampoco aparece el cayado del Bautista y el cordero no es habitual. La Virgen centra las escenas, resaltada por el potente rojo de su túnica, la edad de San José

⁵⁷⁸ British Museum, cat. n° E,4.68 y 1868,0822.175

⁵⁷⁹ Hay pinturas con esta temática en la colección Wallace de Londres, en la Galleria Palatina de Florencia, en la National Gallery de Canadá, en Ottawa, en esta ocasión sin Santa Isabel; en el Art Institute de Chicago y en la Walker Art Gallery de Liverpool, sin San José.

varía según las versiones. Estas pinturas sirvieron de modelo para otros artistas gracias a la rápida difusión de los grabados, destacando el de la *Sagrada Familia con San Juanito* de Chicago, realizado por Lucas Vorsterman en la temprana fecha de 1620⁵⁸⁰ [cat. 258]. También llegaron a España pinturas inspiradas en los grabados y originales de Rubens, y algunas, como la *Virgen de las rosas* de Jan Thomas del Museo del Prado, proveniente de la colección real [cat. 259].

A Jacob Jordaens pertenecen varias escenas en las que representa a la *Sagrada Familia con San Juanito*, destacando la de la National Gallery de Londres, de 1620-1622 [cat. 261], por el magnífico estudio anatómico de Jesús, que reproduce como pocas veces en la pintura la densidad corporal de un niño pequeño, y por la cotidianeidad que da a la escena, eliminando cualquier connotación sacra que la distancie del espectador. José, María y el Bautista han sido sorprendidos por la presencia del espectador y se han vuelto a mirarlos con interés y cierta preocupación en el caso de los padres. Por su parte, la Virgen parece querer mostrarles a su hijo, un rubicundo Jesús. Así, lo alza y lo sostiene en pie, marcando sus dedos en la carne del Niño, que está ajeno y desvía la mirada.

ESPAÑA

En las primeras representaciones de San Juanito en el ámbito español, siempre está acompañado por Jesús y la Virgen, y a veces se incluyen también José, Isabel, Zacarías o ángeles. Sus primeras apariciones fueron en la escuela valenciana a principios del siglo XVI, en gran parte motivadas por el contacto con Rodrigo Borja, el futuro Alejandro VI, quien trajo a artistas italianos para decorar la catedral de Valencia. Entre ellos se encontraba Paolo da San Leocadio, quien realizó una *Virgen con Niño y San Juanito* hacia 1512 que en la actualidad se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia [fig. 76, cat. 262]. En el resto de la Península, la presencia del Bautista niño no se hizo habitual hasta el siglo XVII.

⁵⁸⁰ Se conserva un grabado en el Rockox House Museum, en Antwerp.



Fig. 76: Paolo da San Leocadio, c. 1512, *Virgen con Niño y San Juanito*, c. 1512. Museo de Bellas Artes, Valencia



Fig. 77: Fernando Yáñez de Almedina, *Virgen con Niño y San Juanito*, c. 1505. National Gallery, Washington

Pocos años antes, en 1505, había realizado la que por ahora es la primera aparición española del Bautista niño, la *Virgen con Niño y San Juanito* conservada en la National Gallery de Washington [fig. 77, cat. 263]. En ella queda patente la influencia italiana, mostrando una fuerte carga leonardesca. María sigue de cerca a su homóloga de la *Virgen de las rocas* [cat. 238], y San Juanito también parece inspirado en esta pintura, aunque en esta ocasión rodea con sus brazos a Jesús. Están situados en un paisaje rocoso en el que, al fondo, se aprecia un río, alusión del Jordán, donde los primos se encontrarán de adultos. También en Valencia, Juan de Juanes realizó varias versiones de esta temática. Entre ellas, las que se conservan en una colección particular madrileña, con la particularidad de ser ovalada, las de la Real Academia de San Fernando de Madrid, la de la colección de los marqueses de Angulo y la del Hermitage [cat. 264]. Estas tres últimas incorporan elementos pasionistas y, en la última, también aparece el Evangelista niño.

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña se encuentra una *Virgen con Niño y San Juanito* datada entre 1515 y 1525 y atribuida a Joan de Burgunya, pintor nacido en Estrasburgo que tras pasar por Italia se estableció en Cataluña hacia 1510, por lo tanto,

de nuevo estas tempranas representaciones del Bautista niño están vinculadas con el mundo artístico italiano [cat. 265]. El cielo está plagado de ángeles, algunos con un palio que sostienen bajo las tres figuras principales, resaltando su sacralidad. La Virgen señala en un libro una miniatura de Pentecostés, el momento en el que recibe los dones del Espíritu Santo. Por su parte, el Niño ofrece una espiga de trigo a un pájaro, con clara alusión premonitoria, y San Juan los adora desde el suelo, acompañado de su cordero. En el profundo fondo paisajístico que cierra la escena, aparecen otros paisajes relacionados con la infancia de Jesús. Así, a la izquierda, está la Anunciación, la Natividad, y la Matanza de los inocentes; a la derecha, los Reyes Magos y dos momentos de la Huida a Egipto. Además, junto al río aparecen los cuatro Padres de la Iglesia, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo en la orilla izquierda y, enfrente, San Agustín con el niño del misterio de la Santísima Trinidad. Completan la pintura un mono muy similar al de Durero⁵⁸¹ y un perrillo que le ladra.

También en el Museo Nacional de Arte de Cataluña hay una *Sagrada Familia con San Juanito* del Maestro de Astorga, fechada en torno a 1530, que proviene de la capilla del cementerio de su localidad natal [fig. 78, cat. 266]. En esa pintura, María da el pecho a Jesús ante la atenta mirada de San José, un anciano con bastón sentado frente a ella, y de San Juanito, que sigue sin participar activamente en la escena. Algo posterior es la



Fig. 78: Maestro de Astorga, *Sagrada Familia y San Juanito*, c. 1530. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

⁵⁸¹ British Museum, cat. n° E,4.68.

Virgen con Niño, Santa Isabel y San Juanito atribuida a Tomás Peliguet, activo en Aragón entre 1537 y 1579. Se conservan dos versiones con pocas variantes, una en el Museo de Bellas Artes de Valencia y otra en el Museo de la Colegial de Daroca (Zaragoza). En ellas, la relación entre los niños es más amable, ya que Jesús acaricia el rostro de su primo, pero la seriedad y cierta melancolía predominan en la escena, motivadas por la presencia en primer plano de un cesto con ciruelas rojas con clara referencia pasionista.

Toledo aparece San Juan niño de la mano de El Greco, probablemente debido a sus años italianos, en los que pudo conocer esta iconografía y traerla a España. Pintó dos *Sagradas Familias con Santa Isabel y San Juanito* prácticamente similares, la más antigua, de 1586-1888, se encuentra en el Museo de Santa Cruz de Toledo y la segunda, de hacia 1594-1604, está en el Prado. En ambas aparece la Virgen con el Niño en sus rodillas, que Santa Isabel destapa para observarlo. A la derecha San Juanito, totalmente desnudo y portando un cesto con frutas, manda silencio con el dedo, y detrás de él está San José, que es el único personaje que varía, ya que en la primera versión aparece mirando al espectador, completamente ajeno a los demás personajes que configuran la escena, y en la segunda se inclina para observar también él al Niño.

SEVILLA

La primera aparición documentada del Bautista niño en la pintura sevillana es la *Sagrada Familia y San Juanito* realizada por Pedro de Villegas hacia 1546-1548, aunque desafortunadamente está paradero desconocido y sólo se tiene referencia de ella a través del testimonio de Arias Montano⁵⁸². Sí se conserva otra escena de la misma temática y autor, datada hacia 1575 y localizada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵⁸³ [fig. 79, cat. 75], que hace pareja con *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina*. El formato irregular de ambas tablas, de seis lados desiguales y tres ángulos

⁵⁸² B. ARIAS MONTANO, *Rhetoricum libri*, libro III. Cifr. también J. M. SERRERA, *Pedro de Villegas Marmolejo*, p.67 y 88, en él el autor apunta que podría tratarse de uno de los cuadros que pertenecieron a la colección Standis y que fue vendido en Londres.

⁵⁸³ J. M. SERRERA, op. cit., p.76; E. VALDIVIESO, *La pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, p. 56, fig. 36.

rectos, se adecua a su función, ya que son las puertas de un realejo⁵⁸⁴. La pintura se organiza situando en la parte superior, mucho más estrecha, ángeles con instrumentos musicales, acordes al lugar para el que han sido representados, mientras que el primer plano se reserva a la Sagrada Familia y a San Juanito, todos pendientes del sueño de Jesús. La musculatura del Bautista está excesivamente desarrollada, sobre todo en el brazo y la espalda. La filacteria se encuentra enrollada en su brazo y en letras mayúsculas se lee «*Ecce ovi Dei qui tollit pecata mundi*». Esta frase es insólita, pues en ella se denomina a Jesús como *oveja* en vez de como *cordero*. El motivo de esta elección nos es desconocido, aunque cabría pensar que no es más que una equivocación.

Hacia 1592-1598, Antonio Mohedano y en 1622 Angelino Medoro, volvieron al tema del sueño de Jesús velado por su familia, con San Juanito mandando silencio al espectador, en una pintura que se conserva en el Museo de Antequera [cat. 269] y en el Museo Bellas Artes de Sevilla [cat. 268], respectivamente. Esta segunda obra recuerda a la pintura del mismo tema de Lavinia Fontana que, desde 1593 se encontraba en El Escorial.



Fig. 79: Pedro de Villegas Marmolejo, *Sagrada Familia y San Juanito*, c. 1575. Museo de Bellas Artes, Sevilla



Fig. 80: Juan de Roelas, *Virgen con Niño y San Juanito*, c. 1610-1615. Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero

⁵⁸⁴ El realejo es un pequeño órgano transportable. También es conocido como órgano positivo. (M. REMNANT, *Historia de los instrumentos musicales*, pp. 100-101).

También de Villegas es la *Sagrada Familia con San Juanito* de la iglesia de San Lorenzo, fechada en torno a 1585 y pintada sobre mármol para ser colocada sobre el sepulcro el propio pintor⁵⁸⁵ [fig. 20, cat. 74]. Sobre esta pintura Serrera señala una clara inspiración en la *Virgen de la rosa* de Rafael⁵⁸⁶ y cierto paralelismo con la *Virgen de los Remedios* de la iglesia de San Vicente, del mismo artista y pocos años posterior [cat. 73]. Los dos santos niños repiten el prototipo de los de la *Sagrada Familia* de la puerta del realejo, aunque están algo más crecidos y San Juan aparecen entregando a Jesús un objeto que recuerda a una almeja. Este objeto alude simbólicamente al futuro bautismo y no será la única vez que aparezca la concha, si bien es extraño que ésta esté cerrada.

En 1996, salió al mercado de arte una *Sagrada Familia con San Juanito* de Antonio Mohedano fechada en tono a 1605-1610. Su composición es muy similar a la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵⁸⁷ [cat. 175], y también se parecen las figuras del San José, la Virgen y Jesús y la actitud del Bautista y de Santa Ana, ambos besando un pie del Niño. Las diferencias radican en el cambio de los personajes, la incorporación del cordero y las flores y la eliminación del jarrón que contrarrestaba el volumen de San Joaquín. También ha desaparecido el rompimiento de gloria, dando más intimismo a la escena madrileña, y la pincelada es más sutil. Mohedano volvió una vez más a esta estructura, aunque simplificándola, en la *Virgen con Niño, San Juanito y una niña* del Museo de Antequera [cat. 270].

Juan de Roelas pintó dos veces al Bautista niño hacia 1610-1615, en *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* del Museo de Bellas Artes de Asturias [cat. 281] y en la *Virgen con Niño y San Juanito* de la Fundación Selgás-Fagalde [fig. 80, cat. 272]. En ambas, las figuras se localizan en torno a Jesús, del que emana una fuerte luz blanca, y le rinden tributo. En la primera de ellas, su anciana abuela le ofrece un racimo de uvas, Juan le besa el pie y José reza en una esquina sumido en la penumbra, mostrando un perfil de corte clásico. Jesús tiene el mismo prototipo físico que los que se conservan en la portezuela del sagrario del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵⁸⁸. En la segunda, debido a la simplificación de

⁵⁸⁵ J. M. SERRERA, op. cit., p.76 y 116-117.

⁵⁸⁶ Hacia 1520, Museo del Prado.

⁵⁸⁷ Esta pintura se ha comentado en la p. 207.

⁵⁸⁸ Ver la p.422.

personajes, es el Bautista quien le ofrece un cesto de frutas. La diferencia de edad entre ambos primos está muy marcada, así como la vejez de Ana en la versión asturiana.

Zurbarán incluyó al Bautista niño en varias de sus pinturas repartidas a lo largo de su producción. La primera de ellas es la *Sagrada Familia con San Zacarías, Santa Isabel y San Juanito*, que está fechada hacia 1630-1635 y pertenece a la colección del marqués de Campo Real, en Madrid [cat. 273]. En ella, con una solemnidad que recuerda a su naturaleza sacra, aparecen Zacarías, Santa Isabel y un joven San José rezando ante la Virgen con el Niño. Jesús lleva una rama de pasionaria, una planta americana que por su forma se asoció a algunos instrumentos del martirio de Cristo; esta alusión se continúa en el cesto de flores que San Juanito le ofrece a Jesús⁵⁸⁹. Sin embargo, la seriedad se relaja gracias a la tímida sonrisa esboza que Jesús. Destaca el buen estudio anatómico del brazo de San Juan y la marcada diferencia de edad entre los dos primos, ya que mientras Jesús ronda los dos años, el Bautista puede tener los siete años.

Hacia 1658, Zurbarán realizó la *Virgen con Niño y San Juanito* del San Diego Museum of Art [fig. 81, cat. 274]. A diferencia del estatismo de la pintura anterior, en esta ocasión se plasma un instante concreto y animado, en el que Jesús se asusta al ver el jilguero que le ofrece su primo y busca cobijo en los brazos de su madre. Es una escena sin aparente trascendencia, aunque conserva una carga premonitoria que se encuentra en la elección del pájaro. De esta manera, Jesús no reacciona ante un jilguero, sino por su asociación con la Pasión.

Zurbarán volvió a la *Virgen con Niño y San Juanito* en su última pintura, fechada en 1662 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao [cat. 275]. El centro lo compone la cabeza de María, resaltada mediante una suave iluminación del fondo y plasmada con una languidez que anuncia la trascendencia de la escena. Es una pintura especialmente íntima, aunque sin renunciar a la preeminencia de Jesús sobre Juan y a la exagerada diferencia de edad entre los niños. Es interesante resaltar la curiosa indumentaria del Bautista, que busca reproducir la piel de camello de una manera más fidedigna y, por ello, le otorga un grosor y una densidad diferentes a las habituales.

⁵⁸⁹ O. DELENDÁ, *Zurbarán*, p. 147.

En los años en los que se enclavan las primeras obras de Murillo, la presencia de San Juanito junto a miembros de su familia era habitual en Sevilla. El artista hizo eco de esta iconografía y lo incluyó con frecuencia en sus pinturas, tanto acompañado por más figuras como en su soledad. Sin embargo, su calidad técnica y su especial habilidad para plasmar la idiosincrasia de la niñez no pasaron desapercibidas, antes al contrario, su obra supuso un punto de inflexión en relación con la representación infantil, influyendo en los artistas contemporáneos y, sobre todo, a partir de la siguiente generación.

La primera aparición del Bautista niño en Murillo se encuentra en dos pinturas que reproducen un momento similar, ambas están datadas en torno a 1645-1650 y los protagonistas tienen la misma fisonomía. Son la *Virgen con Niño y San Juanito* de la Stirling Waxwell Collection, en Pollock House (Glasgow), procedente del convento de Madre de Dios [fig. 82, cat. 276], y de una colección particular de Lisboa [cat. 277]. El trasunto que representan es el mismo que en la versión de Zurbarán del San Diego Museum of Art, realizada unos años después, es decir, la reacción de Jesús ante el jilguero que le muestra Juan, buscando la protección de la Virgen. En la pintura lisboeta, el Niño observa el pájaro con recelo, mientras que su actitud está mucho más



Fig.81: Francisco de Zurbarán, *Virgen con Niño y San Juanito*, c. 1658. Museum of Art, San Diego



Fig. 82: Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen con Niño y San Juanito*, c. 1640-1645. Stirling Waxwell Collection, Pollock House, Glasgow

suavizada en la otra versión. El Bautista también varía, tanto en la posición como en la forma de agarrar al animal, mientras que María es similar en las dos composiciones, al igual que el escenario en el que se desarrollan las escenas, sobrio y clásico.

En torno a 1670, Murillo realizó varias versiones de la *Sagrada Familia con San Juanito*, situándolas en un exterior que puede vincularla con un descanso en la huida a Egipto. Son las pinturas conservadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana [cat. 278]; en la colección del duque de Rutland, en Belvoir Castle (Grantham), que llegó a Reino Unido en 1729⁵⁹⁰ [cat. 279]; en la Wallace Collection de Londres, que puede ser la que Ponz vio en la catedral de Sevilla [cat. 280] y en el Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts [fig. 83, cat. 281]. Además, en la colección del marqués de Landsdowne, en Bowood House (Calne, Wiltshire) hay un cobre hexagonal atribuido a su taller [cat. 282].

La *Sagrada Familia con San Juanito* de La Habana parece ser una réplica con participación del obrador de un original perdido que se encontraba en el Palacio Real de Madrid y que sólo se conoce por un grabado de Antoine-Louis Romanet realizado en 1797⁵⁹¹. Angulo apunta que Murillo tomó como modelo una estampa de Aníbal Carracci cuyo original está en el palacio de Hampton Court de Londres⁵⁹², aunque las diferencias entre las pinturas son excesivas como para ver una filiación clara. De todos modos, la iconografía que muestra, con María destapando el cuerpo del Niño mientras duerme para ser admirado por sus familiares, era bastante frecuente en la época y Murillo la repite en la pintura de la colección del barón de Forest, en Biarritz, aunque eliminando a San Juanito⁵⁹³.

En el resto de pinturas, Jesús está despierto y se convierte en un nexo entre la Virgen y el Bautista. Murillo concatena las miradas para unir a los personajes, mientras San José queda apartado a la penumbra del segundo plano. Los niños son muy parecidos en todas ellas, lo que demuestra que se tomaron los mismos modelos para las pinturas. En

⁵⁹⁰ Fue adquirida en Madrid por el embajador William Stanhop, y sacada del país en 1729. E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, p. 446.

⁵⁹¹ E. VALDIVIESO, op. cit., p. 187.

⁵⁹² D. ANGULO, op. cit., I, pp. 420-421.

⁵⁹³ En el capítulo dedicado al Taller de Nazaret se incluye una relación de pinturas de Murillo donde la Virgen aparece destapándolo, ver p.246.

concreto, la figura de San Juanito y su posición es casi idéntica y se adapta a la perfección tanto para abrazar a Jesús como para sostener la filacteria. El cuadro de Cambridge es una simplificación del de Londres, recortado y sin la presencia del cordero ni del libro de José. En ambas, los niños muestran a la Virgen la cartela del cayado del Bautista donde se recoge que Jesús es el cordero de Dios, sumiendo a María en la melancolía.

Más complicada es la *Virgen con Niño, Santa Isabel y San Juanito*, conocida desde el siglo XIX como la *Virgen de Sevilla* [cat. 283]. En la actualidad está en el Museo del Louvre, aunque fue realizada para la familia Pedroso de Cádiz en torno a 1660-1665. Es una obra de gran formato, estructurada mediante una composición piramidal de filiación rafaelesca, rota mediante la presencia superior de Dios padre con su corte angélica, creando un ritmo y una vitalidad plenamente barrocos⁵⁹⁴. Desde el Padre se crea una línea vertical que unifica las tres figuras de la Trinidad y concluye en el cordero, alusión al sacrificio del inocente y a la redención. Este matizado carácter premonitorio se refuerza por el juego de miradas de las figuras, que conducen a Jesús, mientras él aparece concentrado observando el remate crucífero del cayado de Juan. Murillo demuestra aquí sus dotes en el uso significativo del color, pues utiliza la misma gama cromática en todas las figuras, aunque aclarada en las figuras etéreas, intermedias en Jesús y María y oscurecidas en Isabel y Juan. Al igual que sucede con otras pinturas de Murillo, se conservan numerosas copias de artistas de calidad más modesta, que testimonian la difusión y el aceptación de sus modelos.



Fig. 83: Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia y San Juanito*, c. 1670. Fogg Art Institute, Cambridge

⁵⁹⁴ E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, p. 106.

LA VIRGEN NIÑA

EDUCACIÓN DE LA VIRGEN

El origen de la iconografía *de La educación de la Virgen* se remonta al arte medieval tardío, los primeros testimonios conocidos están fechados en el siglo XIV, coincidiendo con el progresivo aumento de la devoción a Santa Ana y del interés por la Virgen niña. María suele estar plasmada en una edad que oscila entre los cinco y los diez años y junto a ella se encuentra su madre con un libro, orientándola con la ayuda de un dedo o de una pluma. Se trata de un tema sin apoyo documental y que contradice a los evangelios apócrifos, donde se cuenta que María pasó sus primeros tres años de vida con sus padres y, al su cumplir esta edad, fue entregada al Templo de Jerusalén⁵⁹⁵. A pesar de ello, fue una iconografía aceptada y contó con el apoyo de la Contrarreforma, puesto que *«aunque sea verdad que la Virgen no aprendería de su madre, pero que en lo exterior se llegaría a pedirle lección, y querría que pareciese que le enseñaba, por hacer aquel acto de humildad y atribuir aquella gloria a su madre; pues, como notó San Epifanio, “erat docilis et amans doctrinae”»*⁵⁹⁶. De esta manera, se potenciaba el papel de la madre como transmisora de las primeras nociones católicas a sus hijos.

Pacheco, sin embargo, está en contra de esta idea. Fundamenta su posición en San Anselmo, San Epifanio y San Bernardo, quienes consideran que María aprendió las letras hebreas, junto a otros conocimientos, por ciencia infusa, y *«llegar exteriormente a tomar lección [sic] de su madre arguye imperfección y denota ignorancia de aquello que se la da [...] desde el primer instante de su purísima concepción tuvo perfecto uso de razón, libre albedrío y contemplación y vio la divina esencia [...] no dice que sus padres le enseñaron las letras hebreas, sino que las aprendió estando ellos vivos»*⁵⁹⁷. Tampoco Interián de Ayala estuvo a favor de esta iconografía, a la que denomina como *«absurda»*, puesto que carece de sentido que le enseñara a leer antes de los tres años y después ya se encontraba en el Templo⁵⁹⁸.

Desde el comienzo de su representación, se establecieron las bases que habrían de seguirse en las obras posteriores, sin que se aprecien diferencias reseñables. María va

⁵⁹⁵ Ver p. 87.

⁵⁹⁶ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 583.

⁵⁹⁷ F. PACHECO, op. cit., pp. 583-584.

⁵⁹⁸ INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano y erudito*, tomo II, libro VII, cap. III, p. 323.

vestida con una túnica larga que a veces se convierte en un suntuoso vestido, está de pie salvo en muy pocas ocasiones y, por ahora, todas localizadas en el tardogótico del reino aragonés. Por su parte, Ana puede aparecer de pie o sentada, pero casi siempre es ella la que porta el libro, que sirve de nexo entre ambas. Tan sólo en algunos ejemplos británicos muy tempranos el volumen se apoya en un atril. Habría que destacar que el anacronismo no repercute sólo a la ropa, la arquitectura y demás elementos ornamentales, sino también a la presencia del libro en vez del rollo de pergamino. La presencia de Zacarías es extraña, pero se da en algunas pinturas, como en las de Strigel, de Rubens y en *La educación de la Virgen* de Yale.

EUROPA

Una de las primeras representaciones se encuentra en el Musée de Cluny de París, proviene de la iglesia de Thetford (Suffolk) y está fechada entre 1325-1350 [fig. 84, cat. 284]. Se trata de una tabla alargada⁵⁹⁹ compartimentada en cuatro registros, cada uno de los cuales contiene una escena mariana, colocadas de forma desordenada. Son la *Natividad*, la *Dormición*, la *Adoración de los Reyes* y *La educación de la Virgen*. En ella, las dos figuras están de pie, una tras otra, creando una diagonal que concluye en el libro, que en esta ocasión está colocado en un original atril. María, que está representada como una muchacha bastante crecida, se inclina sobre el tomo apoyando las manos sobre las hojas, atenta a la palabra que señala Ana. Destaca la concentración de las dos figuras en el texto del libro, que reza así: «*Audi filia et vide et inclina aurem tuam quia concupivit Rex speciem tuam*». Es un pasaje extraído del Salmos 45, aunque no está completo, pues falta la mitad de uno de los versículos⁶⁰⁰. La elección de este texto no es baladí, sino que se trata de un aviso a María para que esté atenta porque va a ser la elegida por Dios, es, por lo tanto, una anticipación a la Anunciación. El mensaje se recalca por el hecho de que Ana señala la palabra *Rex*, que en este contexto hace referencia a Dios.

⁵⁹⁹ Mide 94 x 302 cm.

⁶⁰⁰ Salmos 45, 11-12. El texto completo es «*Escucha, hija, mira y tiende tu oído, olvida tu pueblo y la casa de tu padre, y el rey amará tu belleza*».

También inglesa, en este caso atribuida a la escuela de Nottingham, es la escultura de alabastro de *La educación de la Virgen* de mediados del siglo XV que, procedente de Legasa (Navarra), se encuentra en la actualidad en el MNAC [cat. 285]. La iconografía es prácticamente idéntica a la pintura del Musée de Cluny, las dos de pie, y Santa Ana acoge a María con uno de sus brazos y con la otra señala una línea del libro, situado de nuevo en un atril, aunque la Virgen está leyendo en la otra página ayudándose de su dedo. Esta descoordinación aparece en otras ocasiones, como en *La educación de la Virgen* de Yale, atribuida a Velázquez. A diferencia de la pintura anterior, María está representada más joven y Ana aparece impasible y con una rígida frontalidad.



Fig. 84: Anónimo inglés, *La educación de la Virgen* ((detalle de la *Tabla de Thetford*), c. 1325-1350. Musée Cluny, París



Fig. 85: Bernard Strigel, *La educación de la Virgen*, c. 1505. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Formando parte del políptico de la Sagrada Familia de Bernard para la iglesia de San Esteban de Mindelheim⁶⁰¹ se encuentra *La educación de la Virgen* [fig. 85, cat. 286], con la particularidad de que aparece Joaquín, y además tiene un papel especialmente activo, pues agarra una página y la señala, inclinándose hacia María, mientras Ana está desplazada y los observa sin intervenir. El gesto de levantar algunas páginas del libro vuelve a aparecer en *La educación de la Virgen* del Victoria & Albert Museum de

⁶⁰¹ Este políptico ha sido comentado en el tema de la Sagrada Parentela, en la p. 201.

Londres, un grupo escultórico datado hacia 1510-20 y proveniente del Alto Palatinado o Baja Baviera [cat. 287].

En Plonévez-Porzay, en Bretaña, se encuentra la capilla de Sainte-Anne-la-Palud, donde se rinde culto a una escultura de granito del mismo nombre que representa *La educación de la Virgen* y que data de 1548 [cat. 288]. El origen de su veneración es bastante confuso y se basa en que Ana y María son en realidad bretonas. En 1903 el periodista y crítico de arte Geffroy lo relata en estos términos:

«Il a encore ceci de particulier, qu'en glorifiant sainte Anne, il fait tranquillement de Jésus-Christ un Breton authentique. Mariée à un seigneur méchant et jaloux qui détestait les enfants et ne voulait pas en avoir, Anne fut maltraitée et chassée une nuit par son époux, au moment où celui-ci s'aperçut de sa maternité prochaine. La pauvre femme abandonna le château de Moëllien et se dirigea vers la mer où elle aperçut une lueur. C'était une barque que dirigeait un ange. Elle y monta, navigua longtemps, bien longtemps, et finalement débarqua en Judée où elle mit au monde la Vierge Marie. Elle revint en Armorique de la même façon, y fut accueillie avec des transports de joie, car on lui croyait le pouvoir d'apaiser les éléments et de guérir les maladies. Des années et des années après son retour, elle reçut la visite de son petit-fils, Jésus, venu pour solliciter sa bénédiction avant de commencer à prêcher l'Évangile. Jésus, sur le désir de son aïeule, fit jaillir une fontaine auprès de laquelle on bâtit la chapelle, qui devait être le refuge des infirmes et des misérables. Quand Anne mourut, on chercha partout, mais vainement, sa dépouille; on ne la retrouva que bien des années plus tard baignant dans les flots, encroûtée de coquillages»⁶⁰².

La imagen de Sainte-Anne-la-Palud muestra la iconografía habitual de *La educación de la Virgen*. Ana es un volumen macizo y frontal, está sentada y tiende el libro a María, colocada de pie junto a ella. Están ataviadas con ricos trajes que han sido realizados con la policromía posterior, al igual que las aparatosas coronas.

⁶⁰² G. GEFFROY, "La Bretagne du centre", *Le Tour du monde*, p. 507.

En 1625-1626, Rubens realizó una *Educación de la Virgen* ya en clave barroca que está localizada en el Koninklijk Museum de Amberes [fig. 86, cat. 289]. Gracias a su difusión a través de los grabados, esta pintura tuvo una especial relevancia en cuanto a composición se refiere, volviéndose un referente para otros artistas, sobre todo el escenario, que se convirtió en un prototipo muy imitado; las versiones de Murillo y de Cano son deudoras de él. Los personajes se sitúan en el mirador de un jardín, Ana



Fig.86: Peter Paul Rubens, *La educación de la Virgen*, 1625-1626. Koninklijk Museum, Amberes

aparece sentada en un banco corrido y tras ella se apoya Joaquín, ambos absortos en la contemplación de dos ángeles niños que descienden del cielo para colocar una corona de flores a María. Ella, sin embargo, parece ignorar tanto a los personajes celestiales como a sus padres y a la misma lectura, y gira su rostro hacia el espectador, introduciéndolo en la escena. Más que una niña de tres años, aparece como una muchacha de unos quince años, engalanada en un suntuoso vestido de seda celeste representado con preciosismo.

Otra forma de representar la escena radicalmente distinta es *La educación de la Virgen* de Georges de La Tour, de la que se conservan varios ejemplares que parecen de taller, destacando la pintura de la Frick Collection de Nueva York, de 1650 [cat. 290]. Algunos autores consideran que ésta es la original, realizada por Georges o por su hijo Étienne, también pintor. La escena transcurre en un modesto interior, como es habitual en las obras de La Tour, con los personajes en primer plano. María alumbró con una vela el libro que sostiene su madre y clava la mirada en él, leyendo con resolución. Con

su mano libre, tapa la llama para ocultar el foco al espectador y resaltar tan sólo las páginas y el rostro de María, intensamente iluminado. El intimismo de la escena se potencia por la actitud melancólica de Ana, que desvía la vista y parece perderse en sus pensamientos.

ESPAÑA

En España, la iconografía de *La educación de la Virgen* siguió un proceso similar al resto de Europa y se localizan testimonios desde el siglo XIV. Ramon Destorrents realizó en 1353 una de las primeras pinturas de esta temática, presidía el retablo de la capilla del palacio La Almudaina, en Mallorca, y en el presente se encuentra en el Museo de Arte Antiga de Lisboa [cat. 291]. Esta obra presenta una variante iconográfica que se va a repetir en otras pinturas de la corona aragonesa, y es que María se aparece sentada sobre las rodillas de Ana, en vez de estar de pie a su lado, lo que condiciona que su tamaño sea más reducido. La niña, con una manzana en la mano, se encuentra en el momento de voltear una página

Del siglo XV es la escultura de alabastro del Metropolitan Museum de Nueva York [cat. 292]. Las posturas son idénticas a la versión de Nottingham del MNAC y al igual que ella, también conforman un único volumen, aunque las figuras españolas son mucho más esbeltas.



Fig. 87: Bernat Despuig, retablo de Santa Ana, c. 1440-1450. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

También se encuentra en el MNAC el retablo de Santa Ana de Bernat Despuig, procedente de la iglesia San Juan d'Isil (Lérida) y fechado entre 1440 y 1450 [fig. 87, cat. 293]. Se compone de seis tablas, la del ático representa un *Calvario* y las cinco restantes narran la infancia de la Virgen. Así, aparece el *Rechazo de la ofrenda de Joaquín en el Templo*, el *Abrazo en la Puerta Dorada*, el *Nacimiento de María*, que la muestra totalmente fajada tras el baño, y la *Presentación de la Virgen en el Templo*, donde una pequeña María se levanta la falda de su vestido para poder ascender la escalera ante la presencia de sus entristecidos padres. La tabla central, de mayor tamaño, se aparta del recorrido cronológico y muestra *La educación de la Virgen*. Es interesante que se haya elegido este pasaje para la imagen de más relevancia de todo el conjunto, pues constata lo arraigado que se encontraba el tema en una época tan temprana. María aparece con el mismo vestido de la *Presentación*, con brocados de oro que conforman un ave en su vientre y piedras preciosas en el cuello y los puños. Está sentada sobre una rodilla de Ana, como en la pintura de Destorrents, sosteniendo un libro con caracteres góticos al cual no presta atención. La pintura carece del candor que comportará este tipo de escenas, no hay contacto visual ni relación entre ambas, sino que son dos personajes



Fig. 88: Alonso Cano, *La educación de la Virgen*, c. 1650-1655. Colección Banco Santander, Boadilla del Monte



Fig. 89: Juan Carreño de Miranda, *La educación de la Virgen*, 1674. Museo del Prado, Madrid

lánguidos perdidos en sus melancólicos pensamientos.

María vuelve a aparecer sentada sobre Ana en *La educación de la Virgen* en una de las pinturas laterales del retablo de la Virgen de la leche de Nicolás Falcó, datado a principios del siglo XVI y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia [cat. 294]. A diferencia de las versiones anteriores, en las que Ana no presta atención a la Virgen, en esta pintura aparece pendiente de ella, sonriéndole con cariño.

Hacia 1650-1655 y por lo tanto, durante su etapa madrileña, Alonso Cano pintó una versión de *La educación de la Virgen* que en el presente se encuentra en la colección de la Fundación Banco Santander [fig. 88, cat. 295], tomando como fuente de inspiración la pintura de Rubens. El escenario es muy similar, aunque Cano lo vuelve más suntuoso con detalles como la pesada cortina carmín que tres angelitos se afanan por levantar, la alfombra y la balaustrada, en este caso de metal bícromo, lo que le permite conferirle una fina y elegante silueta y apenas oculta el fondo, conformado por un cielo nebuloso con algunos detalles de celeste, la copa de un árbol y, al fondo, la silueta de unas colinas. Ana, de perfil, observa a su hija con una expresión de profunda tristeza, mientras la Virgen vuelve la cara al frente con la mirada perdida, creando entre ambas una atmósfera de intimidad y pesadumbre. Aparece representada como una niña pequeña; sus manos, perfectamente plasmadas, denotan su corta edad, pues aún conservan la redondez de los nudillos de los primeros años; mientras apoya una de ellas sobre el libro, con la otra se sostiene con gracia la voluptuosa falda del vestido. El pasaje ha sido trasladado al tiempo presente, como se aprecia en los elementos arquitectónicos y en la ropa de María, tan sólo Ana parece estar representada de forma no anacrónica.

De 1674 es *La educación de la Virgen* de Carrero de Miranda, en el Museo del Prado [fig. 89, cat. 296]. El foco de luz recae en María, que está representada como una pequeña Inmaculada, con la túnica blanca, el manto azul y la aureola de estrellas. Se inclina sobre el libro que sostiene su madre y lo señala con una fina pluma, también presente en la pintura de Cano. Ana aparece atendiendo a su hija, mientras que el cesto de sus labores se encuentra en un rincón. Joaquín vuelve a aparecer en segundo plano y las observa complacido apoyado en su bastón. Un pesado cortinaje cubre el fondo,

dejando visible tan sólo parte de una columna salomónica y un arco que se abre en el muro derecho.

Para finalizar este recorrido, traemos *La educación de la Virgen* de Francisco Pérez Sierra, también en el Museo del Prado [cat. 297]. Es una pintura peculiar, porque las dos figuras están de pie en lo que parece ser el umbral de un palacio, en actitud de caminar, para lo cual María se ha levantado su pesada falda, como si fuera a ser conducida al Templo. Sin embargo, lleva un libro abierto en la mano, enlazando también con la iconografía de su educación⁶⁰³.

SEVILLA

Pacheco cita como primer testimonio sevillano de esta iconografía, a la que denomina como «*muy nueva, pero abrazada del vulgo*», una escultura de la parroquia de la Magdalena a la que hacia 1612 se le añadió una niña leyendo. Desafortunadamente, este conjunto escultórico no ha llegado a nuestros días y posiblemente se perdiera con la destrucción del templo en 1842⁶⁰⁴. No obstante, podemos hacernos una idea de cómo era, puesto que en 1678 Antonio Ruiz Gijón recibió el encargo de realizar una imagen semejante para la capilla sacramental de la colegiata de Nuestra Señora de las Nieves de Olivares que sí se ha conservado⁶⁰⁵.

De las mismas fechas es *La educación de la Virgen* de Juan de Roelas [fig. 90, cat. 298]. La pintura fue realizada hacia 1610-1615 para el convento de la Merced de Sevilla, hoy sede de su Museo de Bellas Artes y lugar donde se localiza. La pintura combina un ambiente familiar en la que una madre enseña a leer a su hija con una escena devocional, al situar unos ángeles mancebos que aparecen en el cielo. La obra se encuentra en la línea habitual de Roelas, en la que sobresale un cromatismo de ascendencia veneciana compuesto por dorados, rosados, ocre y pinceladas de azul y verde, así como la majestuosidad de las figuras, especialmente opulentas en cuanto a María se refiere, con corona, collar, anillos, pulseras y el cuello de la túnica y el manto

⁶⁰³ Debido a su dualidad temática, volvemos a comentar esta pintura en las páginas dedicadas a María conducida al Templo. Ver p.282.

⁶⁰⁴ F. PACHECO, op. cit., pp. 582-583.

⁶⁰⁵ B. NAVARRETE, “La educación de la Virgen y la convormación del primer naturalismo”, op. cit., *El joven Velázquez, La educación de la Virgen de Yale restaurada*, p. 61.

bordados de oro y perlas. Sin embargo, la relevancia de la pintura recae en la dedicación de la Virgen, que se afana por leer un texto, y en la suave expresión de la maestra, que parece satisfecha con los progresos de su discípula. Roelas introduce una serie de objetos que aportan anecdotismo, como el perro y el gato, la cómoda con dulces, el cajón abierto y la cesta de las labores, elementos que nos sitúan más en el intimismo del hogar familiar que en las estancias del Templo, a pesar de que la Niña se aleja de la edad en la que fue separada de sus padres.

Pocos años después, hacia 1617, se realizó *La educación de la Virgen* de la Universidad de Yale, atribuida por algunos investigadores a Velázquez⁶⁰⁶ [fig. 91, cat. 300]. En la pintura destaca la presencia de Santa Ana, resaltada mediante su pesada túnica de tonos mostaza; éste elemento ya se encontraba en la versión de Roelas, pero más liviano y menos destacado en la composición. Con gesto preocupado, intercambia la mirada con Joaquín, quien lleva una pequeña cesta con frutas, al igual que en la pintura de Zurbarán⁶⁰⁷. Entre ambos se encuentra una joven Virgen con ropajes excesivamente



Fig. 90: Juan de Roelas, *La educación de la Virgen*, c. 1610-1615. Museo de Bellas Artes, Sevilla



Fig. 91: Atribuido a Diego Velázquez, *La educación de la Virgen*, c. 1617. Yale University Art Gallery, New Haven

⁶⁰⁶ Hemos preferido pasar por alto la cuestión de la atribución, puesto que no consideramos necesario su pertenencia a este artista para analizar la pintura, ya que sea o no de su pincel, no hay duda de que se trata de una obra sevillana del primer naturalismo y se fecha en los mismos años.

⁶⁰⁷ Ver pp. 178-179.

grandes y mirando directamente al espectador, que Navarrete enlaza con el san Juanito evangelista de la *Sagrada Parentela* de Herrera el Viejo, en Bilbao⁶⁰⁸ [cat. 176]. Además, la pintura ha sido cortada en la parte superior, pero se aprecia parte de un ángel orante, como en la pintura de Roelas. También coincide con esta obra en la presencia del perro y el gato, la mesita baja con el cajón abierto, la cesta de las labores y el bodegón. Salvo los animales, todos estos elementos también son muy habituales en las pinturas de la Virgen niña de Zurbarán. Estilísticamente es una obra interesante, porque representa, aunque con carencias todavía, un estudio de la realidad, utiliza un colorido más parco y oscuro que se aleja del manierismo y con nuevos usos de la luz y de la espacialidad. Son los primeros pasos que se van dando en Sevilla a favor del naturalismo.

Como ya anunció Pacheco, el tema de *La educación de la Virgen* entra en Sevilla a través de la escultura. Puesto que no se conoce la de la Magdalena, la más antigua conservada es la realizada por Martínez Montañés en 1627 para el retablo del convento de Santa Ana [cat. 299]. Las monjas carmelitas se habían instalado pocos años antes en su edificio actual, en 1606, tras un recorrido que comienza con su fundación en Paterna del Campo, motivada por el provincial de la Orden del Carmelo de Andalucía, fray Alonso de Bohórquez, y el traslado en 1564 a Sevilla, a unas casas en la calle Rosario⁶⁰⁹. El grupo escultórico de *La educación de la Virgen* actualmente se encuentra centrando el segundo cuerpo del retablo, falta una tercera escultura que representaba a San Joaquín de pie, cerrando la escena⁶¹⁰. Ana se encuentra explicando algún pasaje del libro que tiene sobre sus rodillas, como denota por la postura de su brazo, mientras María, a su lado, aparece con la mirada baja, concentrada en la lectura del librito que tiene entre las manos. No es habitual que cada una de ellas lleve su propio volumen, pero vuelve a darse esta circunstancia en alguna otra ocasión, como en *La educación de la Virgen* de Montes de Oca del Museo Nacional de Escultura de Valladolid [cat. 302].

Murillo se aproximó a esta temática en dos obras bastante similares en cuanto a iconografía se refiere. Ambas pinturas, fechadas hacia 1645-1650, pertenecieron a Isabel de Farnesio y pasaron al Museo del Prado; mientras la mayor de ellas sigue allí

⁶⁰⁸ B. NAVARRETE, op. cit., pp. 67-68. Esta obra ha sido comentada en las pp. 207-208.

⁶⁰⁹ A. MORALES, E. VALDIVIESO, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, p. 215.

⁶¹⁰ B. NAVARRETE, op. cit., p. 70, nota 12.

expuesta [fig. 92, cat. 303], la más pequeña fue robada en 1897 y se encuentra desde entonces en paradero desconocido [fig. 93, cat. 304]. En la primera de estas pinturas, Ana aparece sentada en un banco de madera junto al umbral de su casa, por el gesto de su mano, parece explicar a María el texto que la niña señala con su índice. Ambas se miran directamente al rostro, completamente ajenas a la presencia de los dos ángeles que, como en la versión de Rubens, parecen caer en picado sobre María para colocarle una corona de flores. Son estos niños prototipos plenamente murillescos que ni en físico ni en postura se aproximan a la obra flamenca. También se inspiran en Rubens el ángulo del edificio y la balaustrada, aunque se han eliminado los detalles vegetales para cerrar completamente el fondo con un celaje nuboso y grisáceo, con una tonalidad muy similar a la de la arquitectura, dejando los cálidos toques de color para las encarnaciones de las figuras y sus ropas. María, de unos diez años, aparece con un lazo sujetando un mechón de su rubio y ondulado cabello, liberándole así la cara. Está ataviada con un elegante vestido rosado con falda de grandes pliegues y larga cola que, desde un enfoque realista, sería muy complicado de manejar por una niña. Completa la escena el habitual cesto de las labores de costura, como es frecuente en las escenas de la Virgen Niña.



Fig. 92: Bartolomé Esteban Murillo, *La educación de la Virgen*, c. 1645-1650. Paradero desconocido



Fig. 93: Bartolomé Esteban Murillo, *La educación de la Virgen*, c. 1645-1650. Museo del Prado, Madrid

En la segunda de estas versiones, muy parecida, María es más pequeña, de unos cuatro o cinco años. Se diferencia de la pintura anterior en la dirección de las miradas, que en este caso se dirigen al espectador, y en la eliminación de la balaustrada, que se ha sustituido por un profundo jardín que cierra el fondo con una arboleda, como el *hortus conclusus* de las letanías lauretanas.

Andrés Pérez efectuó una pintura de *La educación de la Virgen* que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba [cat. 305]. Sus tipos son murillescos, especialmente en la Virgen y los angelitos que trastean con el cesto de labores, pero no ha tomado como modelo el cuadro del Prado. Es una obra interesante, primero porque se encuentra inscrita dentro de una moldura de rocalla decorada con flores que la asocian con el mundo tardobarroco, y segundo porque intercala dos momentos de la infancia de María, una idea que no se había dado antes en esta temática en Sevilla. Así, en primer plano, Santa Ana acoge a María con rostro cariñoso. La niña va ricamente vestida, mientras que sus padres muestran ropajes humildes y anacrónicos. Madre e hija comparten una pluma entre las manos y la apoyan en el libro, ante la atenta mirada de San Joaquín. Tras este primer grupo se desarrolla la segunda escena, en la que unos ángeles acuden a llevarle flores y una estrella a la Virgen, que aparece como un bebé en su rica cuna. Ambos conjuntos se rematan por la paloma del Espíritu Santo en un escueto rompimiento de gloria con querubines, cerrando la escena.

Durante las últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, también los principales imagineros de la ciudad trataron profusamente el tema de *La educación de la Virgen*. De esta manera, Pedro Roldán realizó su versión en 1672 para el retablo de la capilla de Santa Ana en la iglesia de Santa Cruz [cat. 306]; de 1675 son las figuras de *Santa Ana* y la *Virgen niña* de Ruiz Gijón iglesia de la Magdalena, al que posteriormente se le añadió un *San Joaquín* de Cristóbal Ramos [cat. 307]. Como colofón, los dos grupos de José Montes de Oca, el de la Colegiata del Salvador de 1714 y el del Hospital de los Venerables, de 1740 y actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en el que vuelve a aparecer San Joaquín.

MARÍA CONDUCTA AL TEMPLO

Como ya hemos comentado, en este trabajo de investigación sólo hemos seleccionado los pasajes que no representan un momento biográfico determinado de la vida de la Santa Infancia, en pos de las escenas familiares cotidianas y de imágenes fuera de toda línea temporal; en el caso de la Virgen, sin embargo, sí hemos incluido un tema puntual que no cumple este requisito, *María conducida al Templo*, una escena poco habitual que habría que situarla inmediatamente antes de la *Presentación de la Virgen*. El motivo que justifica esta excepción se fundamenta en que encaja perfectamente con la línea argumental de esta investigación, ya que es una iconografía que surge en los albores del periodo barroco motivada por el creciente interés por la Virgen niña, por su humanidad y por sus relaciones familiares. Por ello, hemos preferido no omitir este interesante trasunto iconográfico.

Esta iconografía se aparta de la solemnidad del momento de la *Presentación*, en la que la niña se encuentra subiendo las gradas o siendo recibida por el sacerdote ante un público más o menos numeroso. Al contrario, tienden escenas más íntimas, de una niña paseando con alguno de sus padres, a veces de manera más desenfadada y otras dejando patente en los rostros la tristeza por la inminente separación. Lo primero que apreciamos en este tipo de escenas es que María no representa la edad que le otorgan los apócrifos y, desde ellos, todas las fuentes que tratan de su infancia. Aunque no aparenta tener tres años recién cumplidos, sí es habitual que se la muestre más joven que en el tema de *La educación de la Virgen*, lo cual resulta desconcertante, puesto que cuando se realizan estas representaciones estaba completamente difundida y aceptada la fecha que supone el punto de inflexión, los tres años, como el momento de separación definitiva de sus progenitores.

Otra característica que se repite en bastantes ocasiones es su vinculación con la iconografía de la Inmaculada. Ésta se aprecia por los colores de su ropa, es decir, con capa azul y vestido o túnica blanca o jacinto, casi siempre con el cuello bordado de oro o suntuosos broches que le confieren un aspecto aristocrático. Además, la filiación concepcionista se corrobora con la presencia de pequeñas estrellas que, a modo de aureola, rodean la cabeza de María en algunas de las pinturas. Finalmente, el caso más

claro aparece en *La Virgen niña con San Joaquín* del Museo Diocesano de Ciudad Real [cat. 313], donde la niña está pisando una serpiente que lleva una manzana en la boca, por lo que no permite equívocos.

Por otro lado, las fuentes tampoco dejaron claro cuál de sus padres sería el encargado de acompañarla. Aunque la lógica consideraría que fueran ambos, ya que son citados cuando María sube las quince gradas del Templo, los artistas optaron en muchas ocasiones por representar a la niña con sólo uno de sus progenitores, sin sentir una marcada predisposición por ninguno de ellos.

EUROPA

No fue un tema habitual fuera del ámbito español, puesto que en general se prefirió la escena de la Presentación, aunque se pueden encontrar alguna representación. Un ejemplo muy temprano se encuentra en el políptico de dieciséis tablas sufragado en el último cuarto del siglo XVI por el prior del convento carmelita de Frankfurt am Main, Rumold de Laubach y conservado en Historisches Museum que trajimos a colación por la iconografía de la Sagrada Parentela⁶¹¹, se encuentra la escena de *María conducida al Templo por un ángel*, como si se tratase de Uriel acompañando a San Juanito al desierto.

En el Musée des Beaux-Arts de Ruán se encuentra una *Santa Ana con la Virgen niña* de Jacques Stella, fechada en 1640 [cat. 308]. Es una pintura muy clásica, tanto las figuras como la arquitectura. En primer plano aparece Ana, que se ha detenido para darle los últimos consejos, y María la atiende. Al fondo se encuentra la escena de la Presentación, con el Templo de Jerusalén plasmado como uno si de uno grecorromano se tratase. La frialdad de esta pintura, especialmente en la severa figura de Santa Ana, lleva poco a la devoción.

⁶¹¹ Ver p.198.

ESPAÑA

En España tampoco fue una iconografía excesivamente frecuente, si bien se dieron más ejemplos que en otras escuelas europeas, aunque aparece de forma tardía fuera del caso sevillano. No hemos podido localizar ningún ejemplo anterior al *San Joaquín y la Virgen niña* de Francisco Camilo, datado en fechas próximas a 1652, cuando realizó la *Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana* [fig. 27, cat. 102], con la que comparte grandes similitudes tanto en los personajes como en el colorido [cat. 309]. Pertenece al Museo del Prado, procedente del Museo de la Trinidad, y está depositada en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid. Las dos figuras se disponen a abandonar el umbral de su residencia, que se localiza en un entorno rural, puesto que en el espacio de paisaje que se abre a la derecha se localiza un pastor con reses y ovejas, una construcción con acceso de medio punto y, al fondo, los tejados de algunas casas. Joaquín, vestido en tonos anaranjados, comienza a descender mientras observa con atención a su hija, aunque sin mostrar atisbos de preocupación, habituales en este tipo de escenas. María, por su parte, aparece ataviada con los colores de la Inmaculada, con un vestido de corpiño ajustado ceñido por un lazo verde y con una capa que se levanta con la mano para disponerse a bajar los peldaños. La suntuosidad de las telas y del broche, unida a la palidez del rostro y su cabello rubio, le da la apariencia de una joven aristócrata de la corte madrileña. La Virgen mira al espectador con seguridad, a la vez que aprieta el dedo índice de su padre. En la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo también de Camilo que se asemeja al lienzo pero no coincide completamente ni en las figuras ni en sus atuendos. Además, no se ha incluido la escalera, por lo que los dos personajes se encuentran a la misma altura⁶¹² [cat. 310].

La figura del padre tiene paralelismos con la de la *San Joaquín con la Virgen niña* de Carreño de Miranda, en la colección del Banco Sabadell [cat. 311]. En esta ocasión, las figuras ya se han alejado del hogar y caminan por un bosque cogidas de la mano. Mientras María parece complacida, Joaquín la mira con tristeza, conocedor de que son los últimos instantes que pasa con su hija. El vestido es prácticamente idéntico al que lleva la Virgen en la pintura de Francisco Camilo, y también se lo levanta con gracia para facilitarle el paso.

⁶¹² BNE, cat. nº DIB/13/1/15.

De la segunda mitad del siglo XVII es un lienzo de Francisco Pérez Sierra, proveniente del convento real de Santa María de los Ángeles de Madrid y actualmente en el Museo del Prado, que representa a *Santa Ana y la Virgen niña*⁶¹³ [cat. 312]. El fondo es prácticamente idéntico a la versión que había realizado Vasco Pereira en Sevilla, con columnas pareadas sobre un alto podio y un cielo nublado, y también la disposición de las figuras. Ana apoya una mano sobre el hombro de la Virgen y se lleva la otra al pecho, señalando su afectación. Ante este gesto, María levanta la vista del libro y se produce un juego de miradas entre ellas en el que se hace palpable la preocupación por la inminente separación.

Hacia 1673, Vicente Berdusán realizó para del monasterio de Veruela una pareja de pinturas, *Santa Ana con la Virgen niña* [fig. 94, cat. 315] y *San Joaquín con la Virgen niña* [fig. 95, cat. 314], que en la actualidad están en el Museo de Zaragoza. En la primera pintura, madre e hija van cogidas de la mano junto a un edificio monumental de corte clásico, Ana se ha detenido ante la presencia de unos angelitos que les lanzan



Fig. 94: Vicente Berdusán, *Santa Ana con la Virgen niña*, c. 1673. Museo Provincial, Zaragoza



Fig. 95: Vicente Berdusán, *San Joaquín con la Virgen niña*, c. 1673. Museo Provincial, Zaragoza

⁶¹³ Esta pintura también ha sido comentada en La educación de la Virgen. Ver p. 274.

flores, mientras María sonríe con una rosa en su mano. En el caso de San Joaquín, los ángeles han bajado al plano terrenal y le ofrecen frutas a María, que pide permiso a su padre antes de coger una. Por otra parte, mientras que en la primera versión la niña viste la tradicional túnica rosada, en la segunda va ataviada como si se tratase de una pequeña Inmaculada.

Una de las pinturas en las que María está más próxima a los tres años es *La Virgen niña con San Joaquín* realizada por Tomás Fernández de Moya [cat. 313]. Es una pintura de modesta calidad aunque muy interesante en su iconografía porque en ella su vinculación con la Inmaculada es más patente. De esta manera, la niña viste exactamente igual, se corona por una aureola de estrellas, lleva un ramo de rosas y azucenas y, bajo sus pies, aparece la serpiente retorciéndose, con la manzana en sus fauces.

SEVILLA

Parece que en la ciudad este tema surgió de manera temprana respecto al resto de España, pero apenas obtuvo demanda y gozó de una corta vida, sobre todo en el campo de la pintura, de la que sólo conocemos una obra. Se trata de *La Virgen niña con Santa Ana* atribuida a Vasco Pereira, fechada hacia 1598 y ubicada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 96, cat. 316]. Formaba parte del retablo de la capilla de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Miguel de Sevilla, formando pareja con el *San Juan Bautista* que se conserva en la misma institución. Con un dibujo duro y marcado, se nos presentan a las dos figuras de pie, rellenando todo el espacio de la pintura. El poco espacio que dejan libre se ocupa por un podio del que arranca una columna y un cielo nebuloso y gris. Ana apoya su mano en el hombro de su hija para invitarla a andar. Por su parte, la postura de María es muy artificiosa y mal resuelta en el caso de las piernas, que no coinciden con la posición de la cadera. Su contorsión se debe a que aparece compartiendo el



Fig. 96: Vasco Pereira, *La Virgen niña con Santa Ana*, c. 1598. Museo de Bellas Artes, Sevilla

ramo de azucenas con su madre. Aunque ambas sujeten los tallos de las flores, los personajes no se relacionan entre sí y parecen estar sumidos en sus propias reflexiones.

En 1632, Martínez Montañés realizó *La Virgen niña con Santa Ana* de la iglesia del Buen Suceso, aunque la niña es una copia de la original que desapareció en 1931 [cat. 317]. En este grupo se repite la posición de la mano de la madre en la espalda de la niña, tan habitual en esta iconografía. Que ambas están en actitud de caminar se constata porque aparece recogiendo el manto. El rostro de Santa Ana tiene rasgos muy sutiles y muy próximos a las representaciones de la Virgen adulta, aunque suavemente envejecidos para atestiguar la avanzada edad de Ana.

MARÍA EN EL TEMPLO

Durante los aproximadamente diez años que María pasó en el Templo de Jerusalén, llevó una vida marcada por la meditación, la lectura y la costura, dominando estas disciplinas desde su juventud «y es de notar que lo que mujeres mayores no fueron nunca capaces de ejecutar, ésta lo realizaba en su edad más tierna»⁶¹⁴. De esta manera, se relaciona con la Virgen el versículo «he servido al Señor en su santuario»⁶¹⁵. Así, en las pinturas de la infancia de María es habitual que aparezca acompañada de un libro de oraciones y de la cesta de labores, y que se encuentre bordando o rezando, o incluso dormida con el libro aún entre sus manos, siguiendo el modelo que consagró Zurbarán. Normalmente, el escenario en el que se sitúa no es muy específico y no suele haber ninguna referencia clara que localice el recinto. También es frecuente que esté acompañada por las otras doncellas que convivían con ella, sobre las que destaca por su posición o por algún elemento que la individualice, aunque en la escuela sevillana se va a optar por aislar totalmente a la Virgen siendo la única protagonista de las escenas.

Por otra parte, a pesar de lo explícito de los evangelios apócrifos en la cuestión de la edad con la que abandonó el Templo para desposarse con San José⁶¹⁶, los artistas tendieron a representarla más crecida, a veces incluso como una mujer adulta, al igual que sucede con las pinturas de los Desposorios, donde rara vez muestra unos catorce años.

Las escenas de la *Virgen niña en el Templo* no fue un tema de representación usual hasta Zurbarán, que es el artífice de tres modelos iconográficos, y de Juan Simón Gutiérrez, que creó la versión de la *Virgen niña hilando*. Estas cuatro formas de representación de la vida cotidiana de María alcanzaron gran éxito y sentaron las bases de las que partieron los artistas posteriores, tanto a nivel nacional como en el mundo hispanoamericano.

⁶¹⁴ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 83. Otras referencias a su vida en el Templo se encuentran en F. ARIAS, *Tratado de la Imitación de Nuestra Señora*, p. 234.

⁶¹⁵ Eclesiástico 24, 10.

⁶¹⁶ Para los doce, *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, p. 63. Para los catorce, *Evangelios apócrifos*, “Protoevangelio de Santiago”, pp. 63; “Historia de José el carpintero”, p. 170; “Evangelio del Pseudo Mateo”, p. 85. *Natividad de María*, VII, 1; S. de la VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, p. 569; F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 586.

EUROPA

Dentro del completo ciclo mariológico de San Salvador de Cora, en Estambul, realizados en el primer cuarto del siglo XIV, también se han incluido momentos de la vida de la Virgen en el Templo, entre ellos *María servida por el ángel* y *La entrega de la púrpura a la Virgen* [cat. 318 y 319]. En ambos, María está representada como adulta y lleva la cabeza cubierta, a diferencia de las demás doncellas que la acompañan, dejando constancia de esta manera de su recato aun cuando su estado civil no se lo requería. Este tipo de escenas tenían cierta tradición en Bizancio, pero parece que no se desarrollaron en su área de influencia italiana, puesto que no hay ejemplos en este país hasta el siglo XVII.

En otro ámbito, Wierix realizó un grabado de la *Virgen cosiendo* en el que María se encuentra en el centro de la composición, de frente al espectador, aparece acompañada por otras cuatro muchachas, todas afanadas en sus respectivas costuras, y dos ángeles mancebos que las observan desde la retaguardia, creando una composición de cierta simetría. La arquitectura es algo confusa, aunque parecen encontrarse en un exterior. Normalmente, este tipo de escenas van a localizarse en una sala para potenciar el recogimiento de la vida cotidiana de la Virgen [cat. 320].

En Italia, el máximo exponente de la iconografía de la *Virgen cosiendo* fue Guido Reni, al que se le atribuyen hasta cuatro modelos diferentes de los que tan sólo dos han llegado al presente. Como en el caso bizantino, en ninguna de las pinturas María está representada como una niña, sino que aparece como una muchacha cerca de la adultez, lo cual no deja de sorprender puesto que los evangelios apócrifos que se toman como fuente para estas obras dejan claro que estos hechos acaecieron desde los tres a los doce o catorce años. Uno de estas pinturas forma parte del proyecto decorativo la capilla de la Anunciación del Palacio del Quirinal de Roma, que corrió a cargo de Reni y sus ayudantes y que se realizó entre 1609 y 1611 [fig. 97, cat. 321]. María aparece cosiendo entre dos ángeles de su misma edad, está representada como una doncella de aire aristocrático, con el cabello suelto y una diadema en el pelo. En la parte superior se han incluido dos angelitos con filacterias en las que se lee «*vocavit is qui vocat eam*

principio» y «*virgo concipiet et pari et fili*»⁶¹⁷ y, por lo tanto, aluden al carácter inmaculado y virginal de María.

A Guido Reni se le atribuyen otras dos pinturas de la *Virgen cosiendo con ángeles* muy similares y en las que sólo varía la disposición de los angelitos que la acompañan y el color del vestido de la Virgen, que se da en blanco y en rojo. En esta ocasión los originales están en paradero desconocido, si bien se conserva el grabado que realizó Sébastien Vouillemont en 1809 y varias copias. En el Musée Ingres de Montauban hay uno de estos ejemplares anónimos [cat. 322] y otra en Haddo House, en Aberdeenshire [cat. 323].



Fig. 97: Guido Reni, *Virgen cosiendo con ángeles*, c. 1606-1609, Capilla de la Anunciación, Palacio del Quirinal, Roma

⁶¹⁷ Isaías 41, 4 y 7, 14.

La última de las pinturas de Reni se encuentra en el Hermitage y se fecha en sus años finales, hacia 1640-1642 [cat. 324]. En ella, la Virgen está rodeada por las otras muchachas del Templo, cada una concentrada en su labor o pendiente de María. La forma de situarse, formando una suave curva en torno a la Virgen, así como el haz de luz que cae sobre ella, confieren sacralidad a un momento cotidiano. Reni ha incluido un variado repertorio de acciones en relación con la costura, dando más verismo a la escena. Así, mientras una muchacha hila, otra enhebra la aguja, otras cosen, una corta la tela como en el grabado de Wierix y finalmente otra la enrolla, en medio, María tira del hilo, generando una elegante postura con la mano. Hay una versión de esta pintura atribuida a Elisabetta Sirani que salió hace unos años a subasta⁶¹⁸ [cat. 325], en la que se ha introducido un amplio ventanal y unas cortinas en el fondo, rompiendo de esta manera con el intimismo de la escena. Además, se ha añadido la presencia de una mujer con la cabeza cubierta, presumiblemente Santa Ana, que desde el fondo observa con ternura a la Virgen.

ESPAÑA

En España, las escenas de los quehaceres de María en el Templo parece que no interesaron demasiado ni a artistas ni a comitentes, con la excepción que supuso la Sevilla barroca a partir de Zurbarán. Además de estas obras, se encuentran algunos ejemplos que pertenecen al periodo de transición entre el gótico final y el comienzo del renacimiento. Son pinturas que forman parte de retablos y en las que María aparece acompañada por más personajes, entre ellos las muchachas que convivían con ella en el santuario.

Luis Borràs representó a *La Virgen en el Templo* a finales del siglo XIV, en una pintura que se encuentra en el retablo de la iglesia de San Francisco de Vilafranca del Penedés, Barcelona [fig. 98, cat. 326]. María aparece junto a otras vírgenes del Templo, de las que destaca por la aureola y por su vestido decorado de estrellas. Todas las muchachas muestran sus bordados a una mujer que, sedente y a mayor escala, parece examinar las labores de las doncellas. Sobresale la de la Virgen, pues ha efectuado un

⁶¹⁸ Christie's Nueva York, 6/4/2006, lote 250.

trabajo mucho más complejo que sus compañeras al introducir ángeles y una fuente entre otros elementos, mientras que en las demás telas sólo aparecen hojas y ramas. De esta manera, Borrasà deja patente la mayor habilidad de María, como cuentan los evangelios apócrifos.

En el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, en Paredes de Nava (Palencia) se encuentra una pintura de Pedro Berruguete fechada hacia 1485-1490 que representa a *La Virgen y los pretendientes* y, por lo tanto, muestra los momentos finales de la vida de María en el Templo de Jerusalén [fig. 99, cat. 327]. Las doncellas del Templo aparecen en el estrado destinado a las mujeres, algunas están cosiendo y otras observan la escena. María se ha adelantado ante la presencia del Sumo Sacerdote, que parece dirigirse a ella, ante lo cual la Virgen reacciona llevándose la mano al pecho y bajando la mirada en actitud de sumisión y recogimiento. Cierran la escena los varones casaderos de Israel, que observan la conversación.



Fig. 98: Luis Borrasà, *La Virgen en el Templo*, finales del siglo XIV. Iglesia de San Francisco, Vilafranca del Penedés, Barcelona



Fig. 99: Pedro Berruguete, *La Virgen y los pretendientes*, c. 1485-1490. Iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava

SEVILLA

Dentro de esta iconografía destacó especialmente la figura de Zurbarán, quien plasmó instantes de la vida cotidiana de María niña en varias ocasiones siguiendo tres modelos, en dos de ellos aparece rezando con la labor sobre las rodillas y en un tercero se ha quedado dormida apoyada en una silla. Fueron obras muy demandadas, dada las réplicas del propio maestro y de sus discípulos y seguidores.

La primera de ellas es la *Virgen niña rezando* del Metropolitan Museum de Nueva York, realizada entre 1640 y 1645 [fig. 100, cat. 328]. María ha detenido su costura para unir las manos en oración, al igual que en *La familia de la Virgen* de la colección Abelló⁶¹⁹ [fig. 30, cat. 107], con la que comparte tanto la ropa como la postura. Alrededor de ella se despliega un sucinto bodegón compuesto por el libro, tan habitual en las representaciones de Zurbarán. Así, se encuentra su libro de oraciones, el cesto de telas blancas y la tijera para sus labores y la alusión a la pureza de la niña mediante el jarrón con flores y la jarrita de agua. Un gran cortinaje de tonalidad púrpura ha sido



Fig. 100: Francisco de Zurbarán, *Virgen niña rezando*, 1632-1633. Metropolitan Museum of Art, Nueva York

⁶¹⁹ Ver pp. 178-179.

recogido para permitirnos observar la escena, un recurso muy barroco en el que se ha querido ver una alusión al Templo⁶²⁰.

El otro modelo de la *Virgen niña rezando* creado por Zurbarán es posterior, de hacia 1660, y en él María aparece sentada en una silla de enea ocupando todo el espacio. Se ha eliminado el fondo, siendo de un tono terroso que se aclara en torno a la niña perfilándola. También se han suprimido todos los elementos accesorios, de esta manera la pintura se centra en mostrar tan sólo a la niña, que ha detenido su costura para alzar los ojos al cielo. Hay dos versiones muy similares, la del Hermitage [fig. 101, cat. 329] y la del Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada [cat. 330].



Fig. 101: Francisco de Zurbarán, *Virgen niña rezando*, c. 1660. Museo del Hermitage, San Petersburgo



Fig. 102: Francisco de Zurbarán, *Virgen niña rezando*, c. 1655. Colección particular, París

Además, Zurbarán creó un prototipo de *Virgen dormida* que gozó de mucho éxito y de la cual el propio artista efectuó réplicas muy similares entre sí y sin diferencias sustanciales. Se consideran autógrafas las conservadas en una colección privada de París y fechada en torno a 1655 [fig. 102, cat. 331], y la del Museo Catedralicio de Jerez de la Frontera, de entre 1655-1660 [cat. 332], mientras que la pintura de la colección del Banco Santander cuenta con participación de taller [cat. 333]. María se ha quedado

⁶²⁰ O. DELENDÁ, op. cit., p. 525.

dormida mientras leía su libro de oraciones, cuya página aún la señala con el índice, un recurso que Zurbarán utiliza en otras ocasiones, como en la *Virgen con Niño y San Juanito* de una colección particular de Zurich. Su postura parte de dos grabados de Hieronymous Wierix y de Anton II Wierix de la serie *Cor Iesu amanti sacrum*⁶²¹ [cat. 563] y que, a su vez, deriva de la pose que Ripa otorga a la meditación. Así, se identifica con el «yo dormía, pero mi corazón velaba» del Cantar de los Cantares⁶²². Delenda apunta, además, que puede tratarse de un retrato de su hija María Manuela, nacida en 1650 de su tercera esposa, Leonor de Tordera⁶²³.

Por último, a finales del siglo XVII se gestó en Sevilla un prototipo más que fue muy imitado, en este caso representa a la *Virgen niña hilando* y se atribuye a Juan Simón Gutiérrez [fig. 103, cat. 334], considerándose que el original es el que se encuentra en el Museo del Prado y es pareja del *Niño de la espina*⁶²⁴ [fig. 104, cat. 570]. María aparece sentada en una silla frailer y con la cabeza bordeada de querubines, como en su pintura

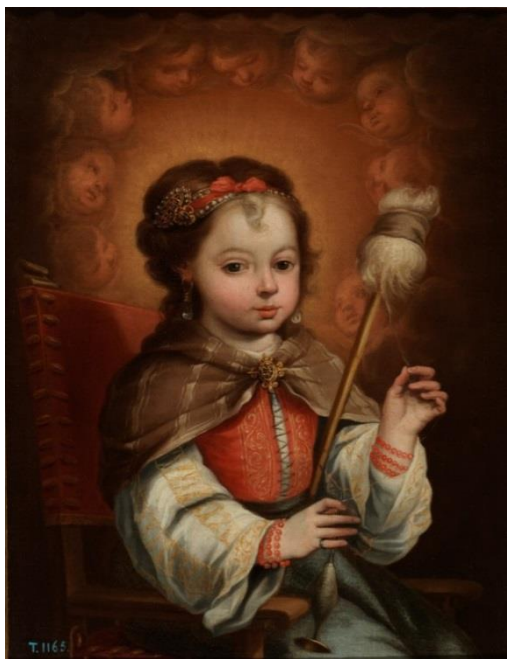


Fig. 103: Atribuido a Juan Simón Gutiérrez, *Virgen niña hilando*, finales del siglo XVII. Museo del Prado, Madrid

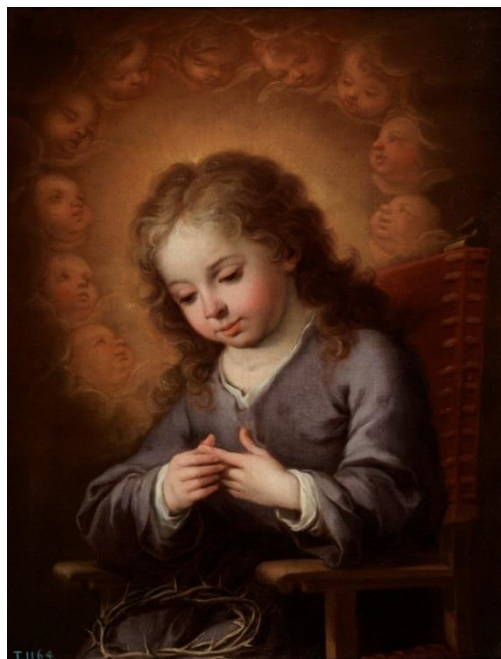


Fig. 104: Atribuido a Juan Simón Gutiérrez, *Niño de la espina*, finales del siglo XVII. Museo del Prado, Madrid

⁶²¹ British Museum, cat. n° 1859,0709.3125.

⁶²² Cantar de los Cantares 5, 2

⁶²³ O. DELEND, op. cit., p. 656.

⁶²⁴ Ver p. 403.

compañera. Está hilando con sus delicadas manos y observa al espectador con un aire melancólico que resta trivialidad a la escena, lo cual es comprensible si tenemos en cuenta la carga premonitoria de su pareja. Entre las numerosas versiones que copian esta pintura, siempre de calidad notablemente inferior, se encuentran la del Museo de Huelva depositado en la Diputación Provincial de Huelva y la de la capilla de San Acacio de la catedral de Córdoba, así como la del Museo Pedro de Osma en Lima como ejemplo hispanoamericano. También es relativamente frecuente que aparezcan la pareja en el mercado de arte, entre las que destaca las subastadas recientemente por Abalarte⁶²⁵ [cat. 335-338].

⁶²⁵ Abalarte Subastas, 12-13/5/2015, lote 1044.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El culto a la concepción de María sin el pecado original tiene su origen más remoto en los monasterios palestinos que celebraba una fiesta en su honor el 8 de diciembre al menos desde los siglos VII-VIII. En el siglo X ya se había extendido por todo el Imperio Bizantino y desde él, pasa a Italia, donde hay constancia de esta festividad desde el siglo IX, a Irlanda e Inglaterra en el XI y a Francia en el XII⁶²⁶. En el caso español, los testimonios más antiguos de celebraciones inmaculistas se localizan a finales del siglo XIII en la Corona de Aragón. En Castilla, la extensión de la festividad coincide con el matrimonio de Juan II de Castilla con María de Aragón, reina muy devota que exportó consigo este culto, como ella misma declara en su testamento⁶²⁷. No obstante, Sevilla tuvo una procesión del cabildo catedralicio al menos desde 1369, a la que treinta años después se sumó el cabildo municipal, y cofradías en su honor en los conventos de Regina Angelorum (desde c. 1480), en la Casa Grande de San Francisco y en Santa Ana⁶²⁸. Los Reyes Católicos, que también fueron inmaculistas, apoyaron a Beatriz de Silva en la fundación de la orden femenina de Concepcionistas en 1484⁶²⁹.

La cuestión teológica de si la Virgen fue concebida directamente sin el pecado o de si, al contrario, lo portó como cualquier otro ser humano durante al menos unos instantes hasta que Dios lo eliminara, generó una gran controversia en los planos más altos de la religiosidad durante las últimas centurias de la Edad Media y hasta bien entrada la Edad Moderna. Entre los que estaban a favor, destacaron los franciscanos con Duns Scoto a la cabeza⁶³⁰ y la universidad de Oxford, a los que se unieron las universidades de Bolonia, Nápoles, Toulouse, Bolonia, Viena, Cambridge y Maguncia; la opinión contraria contaba con el apoyo de gran parte de la universidad de París y de las personalidades de San Bernardo, San Anselmo, San Alberto Magno, San Buenaventura, Santo Tomás y con él los dominicos, Santa Catalina de Siena y San Vicente Ferrer. En 1581, Gaetano (Tomás de Vio, obispo de Gaeta) compiló en su *Tractatus de conceptione Beatae*

⁶²⁶ M. J. SANZ, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, pp. 15-16.

⁶²⁷ «E mando que den para casar nueve moças pobres, a honor y reverencia de la Concepción de Nuestra Señora Santa María, en la cual fiesta yo ove gran devoçion en mi vida». En M. J. SANZ, op. cit., p. 24.

⁶²⁸ M. J. SANZ, op. cit., p. 27-29.

⁶²⁹ M. J. SANZ, op. cit., pp. 22-25.

⁶³⁰ Los franciscanos, en su Concilio de Pisa de 1263, declararon la fiesta de la concepción como oficial dentro de su orden. J. M. GONZÁLEZ, “Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla”, *Inmaculada, 150 años de la proclamación del Dogma*, p. 90.

Mariae Virginis las tesis de los maculistas. Por su parte, el papado contó con varios inmaculistas entre sus filas, entre ellos Sixto IV, quien aprobó la fiesta de la Inmaculada y le otorgó las mismas indulgencias que las que ya poseía el Corpus, y Clemente VIII, que lo ratificó⁶³¹.

La cuestión inmaculista vivió en Sevilla uno de sus momentos de mayor tensión en septiembre de 1613, cuando el prior del convento de Regina Angelorum, Domingo de Molina, sentenció durante su sermón que «*la Virgen fue concebida como vos, como yo, y como Martín Lutero y luego santificada*»⁶³². Como reacción, se realizó una solemne procesión en la que se cantaron los versos que Miguel Cid había compuesto para el acto⁶³³, y durante el año siguiente se organizaron festejos en honor de la Inmaculada en



Fig. 105: Carlo Crivelli, *Inmaculada*, 1492. National Gallery, Londres



Fig. 106: Bartolomeo Cesi, *Santa Ana y la Inmaculada*, c. 1600. Pinacoteca Nazionale, Bolonia

⁶³¹ M. J. SANZ, op. cit., pp. 16-22.

⁶³² M. J. SANZ, op. cit., p. 30.

⁶³³ Mateo Vázquez de Leca editó la primera edición de las *Coplas de la Inmaculada* de Miguel del Cid. Pacheco los retrató a ambos, cada uno junto a una Inmaculada. La pintura de Vázquez de Leca se encuentra en colección privada y la de Miguel del Cid en la catedral de Sevilla.

la mayoría de conventos y parroquias, en las que participaron los gremios, las cofradías y el pueblo, marcadamente inmaculista⁶³⁴. Además, en 1615 se publicaron en la ciudad el *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora* del carmelita Alfonso Sobrino, y el póstumo *Tratado de la Inmaculada Concepción de nuestra Señora* del dominico Vicente Justiniano Antist⁶³⁵.

Ese mismo año, Felipe III envía una comisión al papa con Mateo Vázquez de Leca y Rodrigo de Toro a la cabeza, para pedirle que defina la Inmaculada. La comitiva parte desde Sevilla, generando numerosas celebraciones⁶³⁶, entre ellas una gran procesión que fue immortalizada un año después en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Roelas⁶³⁷ [cat. 339]. La respuesta llegó en 1622 con un breve (fechado en 1621) y una carta con elogios a la ciudad de Sevilla, que de nuevo volvió a festejar el evento de manera multitudinaria⁶³⁸. En 1654, Felipe IV logró que Inocencio X declarase la fiesta de la Inmaculada como obligatoria en todos los territorios de la Corona española, y en 1661, Alejandro VII prohíbe atacar a la concepción inmaculada de María en la bula *Sollicitudo*. Las preferencias papales continuaron a lo largo de los siguientes siglos, aunque el Dogma se retrasó hasta 1874.

Para plasmar la Inmaculada Concepción, los artistas reinterpretaron modelos marianos ya consagrados en los que la Virgen aparece con especial solemnidad, como las representaciones de la Asunción y de la Coronación, adaptándolas a las nuevas necesidades y, por lo general, colocando textos que definieran el momento preciso que representaban. Así nos la muestra Carlo Crivelli en una pintura de 1492 conservada en la National Gallery de Londres [fig. 105, cat. 340]. Esta obra está considerada como la pintura conocida más antigua de la Inmaculada. En ella aparece María en un nicho marmóreo y aislada mediante una tela brocada que la bordea desde el cuello, alrededor se disponen dos jarrones de flores y varias frutas y verduras. La Virgen está de pie y muy frontal, con las manos unidas frente al pecho y la mirada dirigida hacia el cielo,

⁶³⁴ M. J. SANZ, op. cit., pp.

⁶³⁵ El título completo de la obra de Antist es *Tratado de la Inmaculada Concepción de nuestra Señora: es parte del último capítulo de las Adiciones del Padre Maestro Fray Vicente Justiniano Antist ... a la historia del Santo F. Luys Vertran. En Valencia, en casa de Pedro Patricio. Año de 1593*. Por lo tanto. Lo que se publicó en Sevilla en 1615 es tan sólo el extracto que se dedica a la Inmaculada.

⁶³⁶ M. J. SANZ, op. cit., pp. 79-128.

⁶³⁷ La pintura se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Para una explicación pormenorizada de los elementos que la componen, ver M. J. SANZ, op. cit., pp. 47-54.

⁶³⁸ M. J. SANZ, op. cit., pp. 147-163.

donde se encuentra Dios Padre, el Espíritu Santo. La filacteria que llevan los dos ángeles es la que aporta el significado inmaculista a la escena, pues en la que se lee «*ut in mente Dei ab initio concepta fui ita et facta sum*».

Sigue una idea parecida la *Inmaculada* atribuida a Luca y Francesco Signorelli del Museo Diocesano de Cortona, pintada hacia 1523 [cat. 341]. En esta ocasión, la Virgen apoya sus pies sobre el árbol del bien y el mal, inmortalizado en el instante en el que la serpiente le alcanza un fruto a Eva, simbolizando la que María no ha sido tocada por el pecado. A su alrededor se despliegan los profetas David, Salomón, Isaías, Jesé, Balaam y uno que no se ha podido identificar, mostrando sus textos a favor de la Inmaculada.

Los artistas también optaron por recurrir a la introducción de matices en escenas ya existentes, como una variación del Árbol de Jesé y el Abrazo en la Puerta Dorada⁶³⁹. Siguiendo el Árbol de Jesé, el primero de los modelos la encontramos representada por Giorgio Vasari en la iglesia dei Santi Apostoli de Florencia, en 1541 [cat. 342], y en 1561 en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Luis de Vargas, en la catedral de Sevilla [cat. 71]. Como ejemplo de la Puerta Dorada, señalaremos el dibujo atribuido a Domenico Campagnola, de hacia mediados del siglo XVI [cat. 343], donde se sitúa sobre Joaquín y Ana en el momento del abrazo un rompimiento de gloria cargado de ángeles y presidido por una Inmaculada con el Niño en brazos y a punto de ser coronada. Una pintura que se encuentra entre ambos modelos es la *Alegoría de la Inmaculada* de Esturmio, fechada en 1555 [cat. 55], donde si bien se ha omitido la Puerta, se testimonia el momento mediante la presencia del pastor y de las doncellas, como relata Pseudo-Mateo que sucedió en esta escena⁶⁴⁰; del matrimonio de ancianos surgen tallos que se entrelazan y florecen en María con el Niño, simbolizando de esta manera su concepción sin mácula, a la vez se resalta que es la elegida por Dios al introducir el momento de la Coronación.

⁶³⁹ Para profundizar en esta última iconografía, ver R. M. FÉRNANDEZ, “La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante la Puerta Dorada”. En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad historia y arte*, vol. II, pp. 891-907.

⁶⁴⁰ *Evangelios apócrifos*, “Evangelio de Pseudo Mateo”, pp. 81-82.

Resulta también interesante una estampa de Wierix efectuada a partir de un dibujo de Maarten de Vos y fechada antes de 1619 [cat. 344], en la que bajo Inmaculada aparece otra vez un gran tallo florido como recordatorio de su pureza. Otro modelo es la *Santa Ana* y la *Inmaculada* de Bartolomeo Cesi, pintada hacia 1600 [fig. 106, cat. 346], donde se ha interrumpido la oración de la anciana Ana con un vistoso rompimiento con ángeles, Dios Padre y la Inmaculada niña, vestida completamente de blanco. Con el desarrollo de la iconografía estable para la Inmaculada, los padres de María desaparecen de la escena, aunque el recuerdo sigue presente. Así lo denota Herrera el Viejo hacia 1635



Fig.107: Francisco de Herrera el Viejo, *Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana*, c. 1635. Colección Focus-Abengoa, Sevilla

[fig. 107, cat. 347] y Zurbarán en 1638-1640, cuando incluyen a San Joaquín y Santa Ana a los pies de la *Inmaculada* del retablo de la capilla de la Concepción de Triana y en la pintura para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, respectivamente⁶⁴¹.

Estas primeras formas de representación van a ir desapareciendo paulatinamente desde mediados del siglo XVI, según se vaya desarrollando un modelo nuevo que le es propio. Puesto que se trata de un aspecto conceptual desvinculado de la biografía de María, su iconografía necesita una codificación propia. Para ello, se tomaron los versos del Cantar

⁶⁴¹ La pintura de Esturmio se encuentra en la Colegiata de Osuna. Para Campagnola y Wierix, British Museum, inv. n° T.13.13 y 1934.0217.3, respectivamente. La de Bartolomeo Cesi fue realizada para la capilla Desideri de la iglesia de San Francisco y se encuentra en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia; en el Museo del Prado hay un dibujo autógrafo. La *Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana* de Herrera el Viejo pertenece en la actualidad a la Fundación Segás-Fagalde, en Cudillero, y la de Zurbarán a la National Gallery de Edimburgo.

de los Cantares «*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*»⁶⁴², aplicados a María desde San Bernardo, junto a los atributos de las letanías marianas⁶⁴³ y se combinaron con la descripción de la mujer apocalíptica de San Juan, «*una Mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza*»⁶⁴⁴. Es una iconografía de transición conocida como *Tota Pulchra*, donde los elementos no siempre están presentes y que necesita aún del refuerzo de las filacterias y los emblemas; por otra parte, esta tipología era excesivamente erudita para la devoción popular. Según se vaya asentando, se irá deshaciendo de los elementos que no le son necesarios, simplificándose.

Igualmente, se añadió la serpiente siendo pisada, que era la condena establecida por Dios, y que simboliza el triunfo sobre el pecado original⁶⁴⁵ y, por último, Beatriz de Silva estableció gracias a sus visiones los colores con los que se debía representar la Inmaculada, a saber, con túnica blanca y manto azul, aunque algunos artistas tardaron en reemplazar el tono jacinto con el que tradicionalmente se venía pintando la túnica de María, y en escultura, el gusto por el estofado en oro y la ornamentación de las telas dificultó que siempre se recurriera a los colores convenidos.

Felipe Vigarny realizó en 1504 una *Inmaculada*, hoy en el Museo de la Universidad de Salamanca [cat. 348]. Esta escultura, efectuada en fechas tan tempranas, presenta sin embargo unas características formales que atestiguan que se estaba difundiendo esta iconografía. La primera *Inmaculada* conocida, que está representada siguiendo estos preceptos se atribuye a Vicente Maçip con colaboración de Juan de Juanes, se fecha hacia 1532-1535 y se encuentra en la colección Banco Santander, posiblemente proveniente del retablo de la iglesia de San Bartolomé de Valencia [cat. 349]. En la iglesia de Santo Tomás y San Felipe de la misma ciudad se conserva una versión muy similar aunque con un dibujo más dulcificado, efectuada por Juanes [cat. 350]. En estas pinturas, María aparece representada con los colores de Beatriz de Silva, se sitúa sobre

⁶⁴² Cant 4, 7.

⁶⁴³ En origen fueron quince emblemas, sor Isabel de Villena incluyó tres más y, en 1522, el jesuita Marí Alberro los amplió a veinte. A. PASTOR, "Iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula". En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, p. 938.

⁶⁴⁴ Ap. 12, 1.

⁶⁴⁵ Gn. 3, 15. En el *Arte de la pintura*, Pacheco reconoce que evita pintar la serpiente siempre que le es posible «*la verdad es que nunca lo pinto de buena gana y lo escusaré cuanto pudiere, por o embarazar mi cuadro con él*». F PACHECO, op. cit., p. 577.

una luna y se rodea por los atributos de las letanías; no obstante, aún no aparecen las estrellas y en la parte superior se ha añadido la escena de la Coronación. En las *Inmaculadas* de Gaspar Núñez Delgado, de Cristóbal Gómez [cat. 351] y de Diego López Bueno [cat. 352], se han corregido todas estas cuestiones, pero se ha vuelto al rojo para la túnica y el manto incluye bordados y dorados⁶⁴⁶.

Tras los primeros titubeos, la iconografía de la Inmaculada estaba definida en las primeras décadas del siglo XVII y se difunde mediante estampas, como las elaboradas por Raphael Sadeler I (hacia 1580, a partir de Maarten de Vos) [cat. 356] y Rafaello Schiamimossi (hacia 1605) [cat. 357] o los Wierix (antes de 1619)⁶⁴⁷ [cat. 358]. El auge del movimiento concepcionista propició que la demanda de obras creciera considerablemente; son los años en los el joven Velázquez pinta su *Inmaculada*, que Juan de Mesa realiza la *Inmaculada* del convento de las Teresas [cat. 353], Martínez Montañés la *Ciegucecita* de la catedral [cat. 354] y Gregorio Fernández la *Inmaculada* de la catedral de Astorga [cat. 355].

Pacheco va a ser uno de los difusores de esta iconografía pues, además de realizar varias versiones, en su *Arte de la pintura* describe con gran pormenor las pautas que los artistas debían seguir a la hora de representar este modelo.

«Hace de pintar [...] en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul [...] vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos [...]. Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello

⁶⁴⁶ La *Inmaculada* de Gaspar Núñez Delgado, de 1587, está en la iglesia de San Andrés; la de Cristóbal Gómez, de 1589, en el Palacio Arzobispal y la de Diego López Bueno, de 1602, en la iglesia de Santiago, todas en Sevilla.

⁶⁴⁷ British Museum, inv. n° 1863,0509.693, W,6.12 y 1868,0612.543, respectivamente.

*claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo»*⁶⁴⁸

En cuanto a la dirección de los extremos de la luna, Pacheco sigue al *Vestigatio Arcanum sensus in Apocalypsi* del padre Luis del Alcázar (Amberes, 1614). A pesar de haber dado una descripción tan detallada, admite que hay versiones en las que aparece con el Niño Jesús en brazos. Sobre estas pinturas, Pacheco las acepta, explicando que «*algunos quieren que se pinte con el Niño Jesús en los brazos, por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera [...]; pero, sin poner a pleito la pintura del Niño en los brazos, para quien tuviere devoción de pintarla así, nos conformaremos con la pintura que no tiene Niño, porque ésta es la más común*»⁶⁴⁹.

⁶⁴⁸ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, pp. 576-577.

⁶⁴⁹ F. PACHECO, op. cit., p. 575.

INMACULADA NIÑA

De forma tradicional, a la Inmaculada se la venía representando como adulta siguiendo su referente apocalíptico, donde se la cita como una mujer que da a luz. Es Pacheco el que recomienda pintarla como una niña de doce o trece años⁶⁵⁰, enlazando de esta manera con la edad a la que fue anunciada. La idea no era del todo novedosa, puesto que algunos artistas ya habían recurrido a esta representación infantil en esos primeros intentos, como en la pintura de *Santa Ana y la Inmaculada* de Cesi ya comentada, en la que María aparece como una niña con menos años si cabe que en la recomendación de Pacheco, y vestida toda de blanco, color por antonomasia de la pureza. No obstante, con la consagración de los modelos inmaculistas plenamente diferenciados, continuó la idea de que la Virgen estuviera plasmada como una mujer joven pero adulta al fin y al cabo. Tan sólo en la escuela sevillana se acortó su edad hasta volverla adolescente y, en algún caso, una verdadera niña. En este sentido, destaca especialmente en la figura de Zurbarán. Con el triunfo de los modelos zurbaranescos, y sobre todo con los de Murillo, desde el siglo XVII y sobre todo durante el XVIII y el XIX se efectuaron una llamativa cantidad de copias de sus pinturas, entre ellas de las Inmaculadas más jóvenes, pero no consideramos necesario tratarlas en la presente investigación, puesto que la mayoría de ella se tratan de meras copias, sin ningún nuevo interés iconográfico y de calidad inferior.

No hemos conseguido localizar ninguna obra europea ni española a excepción de la una modesta pintura de la *Inmaculada niña* efectuada hacia 1663 por un seguidor de Vicente Berdusán, un pintor zaragozano vinculado con la escuela madrileña, que se encuentra en el hospital de Santa María de Gracia, en Tudela [cat. 359].

SEVILLA

En Sevilla, las primeras versiones de la Inmaculada niña se encuadran en los años anteriores a la definición de sus pautas de representación, por lo que todavía es necesario recurrir a otras iconografías. Es el caso de la *Alegoría de la Inmaculada*

⁶⁵⁰ A 12, 2; PACHECO, op. cit., p. 576.

Concepción de Pedro de Campaña, realizada hacia 1557-1559. Esta pintura se encontró en la iglesia del Salvador de Vejer de la Frontera hasta su desaparición en 1936 [cat. 66]. En ella, se combinan los modelos del Árbol de Jesé y el Abrazo en la Puerta Dorada. Muestra cómo de los pechos de Joaquín y de Ana nacen lirios que se rematan con una Inmaculada niña adorada por ángeles. La figura, con un volumen compacto y cerrado, aparece con una posición que recuerda a las primeras composiciones escultóricas sevillanas que surgirán en las décadas siguientes, aunque el contraposto está aquí más marcado. Su postura con los brazos unidos en actitud de oración y la mirada baja ya son plenamente inmaculistas, al igual que las llamas que bordean su figura y la ropa, con manto azul y túnica blanca. En 1555, Esturmio había efectuado otra pintura de la misma temática⁶⁵¹ [fig. 18, cat. 55], aunque en la parte superior la Virgen con Niño no tiene apariencia de Inmaculada a pesar de incorporar algunos de sus atributos habituales, la luna y las ráfagas, y de la elección de los colores de su vestimenta; el dinamismo con el que se la ha plasmado jugando con Jesús choca con la idea de estatismo que suele acompañar a este tipo de figuras y que Campaña sí logró. No obstante, en una fecha tan tardía como 1633, Francisco de Ocampo volvió esta iconografía en el relieve del ático del retablo de la Inmaculada del convento de Santa Clara de Sevilla. El resultado se asemeja al modelo de Campaña, aunque en esta ocasión Joaquín y Ana están de pie y se ha eliminado el rompimiento de gloria, dejando en la parte superior de la escena tan sólo a la Inmaculada, surgida de una azucena y envuelta en haces de luz.

Herrera el Viejo también incluyó a los padres de la Virgen, aunque omitiendo la presencia de los tallos y cualquier alusión al encuentro en la Puerta Dorada, en su *Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana*, una pintura que formaba parte del retablo de la desaparecida capilla de la Encarnación de Triana y que fue contratado en 1635⁶⁵² [fig. 107, cat. 346]. María aparece como una muchacha apenas entrada en la adolescencia, con una volumetría maciza que recuerda a las esculturas que se venían efectuando en Sevilla en esta época. También concuerda con la estatuaria su dulce y ovalado rostro, el elegante contraposto y su actitud humilde, con la mirada baja. Conserva la túnica de

⁶⁵¹ Ver p. 154.

⁶⁵² A. CANO, “Francisco de Herrera el Viejo y las pinturas para el retablo de la Capilla de la Encarnación de Triana”. *Ars Magazine*, nº 18, año 6, abril-junio 2013, pp. 94-105. Esta pintura ha sido mencionada en la p. 298.

color jacinto, que en estos años convive con su versión en blanco de Beatriz de Silva; hay que recordar que el *Arte de la pintura* no se publicaría hasta 1649.

Aunque fue Pacheco quien recomendó las Inmaculadas de poca edad, no las representó así en sus pinturas. Sí siguió sus consejos Velázquez en la *Inmaculada adolescente* del convento del Carmen Calzado y en la actualidad en la National Gallery de Londres [fig. 108, cat. 360], que se fecha en torno a 1618-1619, poco después de que hubiera logrado la maestría⁶⁵³ y con la ciudad en plena efervescencia concepcionista. Está representada como una joven muchacha captada del natural, como queda patente en algunos detalles de su rostro, especialmente en la sutil curva sobre las cejas a la altura de la sien y las ojeras apenas marcadas. En cuanto a los atributos concepcionistas, se encuentran presentes las doce estrellas, la luna y los emblemas de las letanías, camuflados en el paisaje. Tampoco resalta la luminosidad solar, que queda oculta entre las nubes, logrando una pintura íntima que concuerda con la actitud profundamente meditativa de la niña María.



Fig. 108: Diego Velázquez, *Inmaculada adolescente*, c. 1618-1619. National Gallery, Londres



Fig. 109: Francisco de Zurbarán, *Virgen adolescente*, 1632. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

⁶⁵³ Realizó el examen de maestría del 14 de marzo de 1617.

Resulta interesante que sea compañera del *San Juan Evangelista en Patmos*, ya que representa al santo en el momento de tener su visión de la mujer apocalíptica, dejando patente de esta manera la filiación de la Inmaculada a este texto y la superación de los modelos previos. No era, sin embargo, la primera vez en la que se unían los dos personajes, pues en 1580-1586 El Greco los había combinado, aunque en esta ocasión en una única pintura, la *Inmaculada y San Juan Evangelista* del Museo de Santa Cruz de Toledo [cat. 361].

Zurbarán fue el artista más prolijo a la hora de pintar la Inmaculada empleando un amplio rango de edades. Dentro de toda su producción, vamos a comentar las que se encuadran en la niñez y la adolescencia, descartando las imágenes en las que María es adulta. Los dos primeros cuadros de la *Inmaculada adolescente* de Zurbarán se encuentran en el Museo del Prado, el primero de ellos, creado para la devoción privada, fue donado en 2015 por la colección Plácido Arango junto a dos *Inmaculadas* niñas más, una de Zurbarán [cat. 362] y otra de Valdés Leal [cat. 379]; el segundo proviene del convento de esclavas concepcionistas del Sagrado Corazón [cat. 363]; se fechan en años similares, entre 1625-1630 y 1628-1630, respectivamente.

De la primera pintura llama la atención por su composición marcadamente triangular con una base muy ancha, poco frecuente en esta iconografía, las densas nubes doradas y los rigurosos pliegues que Zurbarán otorga a las telas, de un límpido blanco y un azul más claro del que se empleaba tradicionalmente, logrando el tono que pasaría a vincularse con la Concepción. María aparece como una muchacha con las mejillas encarnadas y grandes ojos levados hacia el cielo, con los labios entreabiertos y las palmas de las manos vueltas hacia arriba, en posición orante. En conjunto, parece ascender como una Asunción, en vez de descender, como le corresponde a la Inmaculada.

La versión del convento de esclavas concepcionistas es diametralmente opuesta; en ella, prima el estatismo y el recogimiento, la Virgen reza con la cabeza baja y ojos entornados, ensimismada, y algunos mechones le caen por los hombros dándole un toque de cotidianeidad. Su forma también es más contenida, aproximándose a la forma de huso que Zurbarán emplea en la Inmaculada niña de Budapest, realizada en 1661. Como arcaísmo, conserva todavía la túnica jacinto y los símbolos de las letanías, que se

encuentran repartidos entre las nubes y el suelo; estos emblemas van a aparecer en varias pinturas antes de desaparecer definitivamente.

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva una *Inmaculada adolescente* firmada y fechada en 1632 [fig. 109, cat. 364]. Por sus dimensiones es un cuadro de altar, aunque se desconoce su procedencia original, apareció en 1911 en la colección de Pedro Aladro de Jerez de la Frontera⁶⁵⁴. Esta es la última ocasión en la que Zurbarán pinta la túnica de color jacinto, en las pinturas posteriores vestirá siempre de blanco y azul, los colores de la visión de la madre Beatriz de Silva. Aparece rezando con la mirada elevada al cielo en una composición muy vertical, aunque sin generar la sensación de ascensión de las otras ocasiones. A sus pies se localizan dos jóvenes orantes que, por su parecido físico, bien podría tratarse de hermanos, lo que sería lógico si se trata de una pintura sufragada para una capilla privada. Están recitando el *Ave Maris Stella*, un texto atribuido a Fortunato, obispo de Poitiers en el siglo VI. De forma simétrica, se ha colocado en la parte superior dos ángeles niños con flores y tablas en las que se puede leer el primer verso del Cantar de los Cantares 8, 5, que dice «¿Quién es ésta que sube del desierto?».

Otra pintura de Zurbarán es la *Inmaculada adolescente* del Museo Diocesano de Sigüenza (Guadalajara), fechada hacia 1635 [cat. 365]. En ella, se combina los elementos de las versiones más introspectivas, reflejadas a través de la cabeza inclinada, los ojos bajos, las manos unidas y una túnica muy recta, con el manto pesado y triangular de la primera de las versiones del Prado. Estas continuas variaciones denotan el interés de Zurbarán por no repetir las composiciones de sus pinturas, a pesar del gran número de versiones de la misma temática, y seguir buscando nuevas soluciones. Además, a los pies se ha aprovechado algunos de los símbolos de las letanías para colocar una vista de Sevilla en la que resalta el perfil de la Giralda.

De 1656 es una *Inmaculada niña*, de nuevo procedente de la colección Plácido Arango y también desde 2015 en el Museo del Prado [fig. 110, cat. 366]. Está plasmada muy joven, con unos seis o siete años, aunque con una expresión de seriedad y aceptación que no recuerdan al mundo infantil. Alza los ojos y cruza los brazos en el pecho, dando a la pintura un aire ascensional. A sus pies se incluye un friso de abocetados angelitos

⁶⁵⁴ O. DELENDÁ, *Zurbarán, catálogo razonado y crítico*, vol. I, p. 221.

en poses variadas que parecen derivar de grabados, van desnudos aunque Zurbarán ha tapado con telas algo forzadas toda referencia a su sexo. Comparten grandes papeles que podrían incluir partituras, como en los ángeles de la *Adoración de los pastores* del Museo de Grenoble, de 1638 [cat. 367].



Fig. 110: Francisco de Zurbarán, *Inmaculada adolescente*, 1656. Museo del Prado, Madrid



Fig. 111: Francisco de Zurbarán, *Inmaculada adolescente*, 1661. Szépművészeti Múzeum, Budapest

Unos dos años después pintó la *Inmaculada adolescente con dos alegorías* de la National Gallery de Dublín. María tiene una postura muy similar a la pintura anterior, aunque las telas son más finas y tienen más caída, el manto comienza a ondularse y se ata al cuello con un lazo rosado, además de la mayor apertura de las bocamangas. Estos dos últimos elementos se repiten en la *Inmaculada* de Budapest. Bajo sus pies se desarrolla la parte más hermética de la pintura. Así, tras la luna llena aparece gran una bola del mundo con un paisaje típicamente inmaculista, sobre este orbe se apoyan dos muchachos que podrían representar a las alegorías de la Fe y de la Caridad, aunque su significado continúa siendo bastante hermético [cat. 368].

Las últimas dos versiones realizadas por Zurbarán son dos *Inmaculadas adolescentes* de 1661 en las que tienen como modelo a la misma muchachita rubia; una se encuentra en

el Szépművészeti Múzeum de Budapest [fig. 111, cat. 369] y la otra en la iglesia de Saint-Gervais et Saint-Protais, en Langon, Aquitania [cat. 370]. Su manto, muy vaporoso, ondula y le confiere la forma de huso que apenas unos años antes había inmortalizado Alonso Cano en su *Inmaculada del facistol* [cat. 371]. En este caso, el lazo del manto es de un rojo intenso y, además, lleva un cinturón rosado. Se muestra en actitud orante con las palmas hacia arriba, como en la versión adolescente de Plácido Arango, aunque con los brazos más separados del cuerpo. En la pintura francesa se mantiene el lazo del manto, en este caso de un azul más claro que el del manto y el mismo que el del cinturón. Con la mirada baja y las manos unidas. Su cuerpo se inclina como en las Vírgenes de marfil.

Otro artista que plasmó la *Inmaculada niña* fue Sebastián de Llanos Valdés, está firmada en 1665 y se conserva en una colección particular sevillana [fig. 112, cat. 372]. María aparece más joven que en la mayoría de las ocasiones, ya que está plasmada con unos seis años, aproximadamente, todavía su rostro, su cuello y sus manos presentan las redondeces propias de los primeros años. La niña está extasiada ante la contemplación del Espíritu Santo y cruza los brazos en el pecho en una artificiosa postura. Alrededor



Fig. 11229: Sebastián de Llanos Valdés, *Inmaculada niña*, 1665. Colección particular

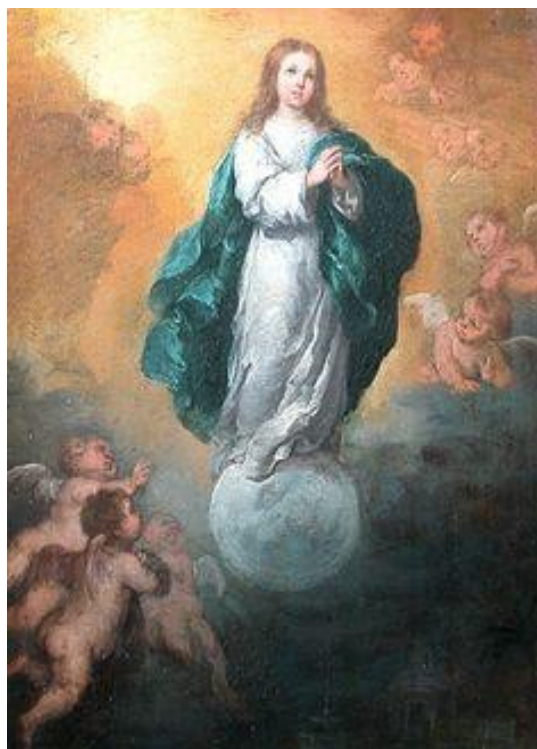


Fig. 113: Bartolomé Esteban Murillo, *Inmaculada niña*, c. 1660. Musée du Louvre, París

de ella se despliega un movido rompimiento de gloria con angelitos músicos, y otros con las rosas y la palmera, mientras que el resto de los atributos marianos se reparte entre las nubes y el profundo paisaje que se abre bajo a luna.

A lo largo de su producción, Murillo pintó más de treinta versiones de la Inmaculada, convirtiéndose posiblemente en el artífice que más se ha tomado como referencia hasta el presente a la hora de enfrentarse a esta iconografía. A pesar de ello y siendo estrictos, tan sólo en tres de estas pinturas la dotó de un aspecto más juvenil, son la Inmaculada niña del Musée du Louvre, realizada en torno a 1660, la *Inmaculada del Escorial*, actualmente en el Museo del Prado y datada entre 1660-1665, y la *Inmaculada del coro*, de 1665-1668, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La primera de estas pinturas es la *Inmaculada niña* del Louvre [fig. 113, cat. 373], una pintura de tan pequeñas proporciones que ha motivado que se especule si podría ser un modelo para un cuadro de mayor envergadura⁶⁵⁵. María aparece representada muy joven, de aproximadamente unos siete u ocho años, con una actitud que revela su humilde sumisión y que no se contradice con el singular candor que Murillo otorgaba a sus figuras infantiles. En el British Museum hay un dibujo preparatorio que coincide en líneas generales con la figura de la Virgen, salvo en la mirada, que se eleva en el lienzo, y en el plegado del manto, que es más contenido en el boceto, tampoco concuerdan los ángeles, que en la pintura han sido relegados a un lateral para dar protagonismo a la luna llena e incluir los emblemas marianos en el ángulo derecho [cat. 373a].

María está representada con rasgos adolescentes en la *Inmaculada del Escorial* [fig. 114, cat. 374], que toma su nombre de su antigua localización. Es una composición muy elegante en la que el rostro de la Virgen está plenamente idealizado, tanto a nivel externo como espiritual, alcanzando unas cotas de belleza difícilmente igualables. En esta pintura, Murillo despliega sus recursos en el uso del color para crear una sutil degradación que parte del dorado que irradia María y que se va difuminando hacia tonalidades grisáceas que llegan hasta un denso negro en el ángulo inferior derecho, equilibrado a su vez gracias a las sombras del manto. De nuevo hacen acto de presencia

⁶⁵⁵ E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, p. 212.

las rosas, los lirios, el olivo y la palmera portados por los angelitos que cierran la escena a los pies.

Pocos años después, Murillo realizó la *Inmaculada del coro* [cat. 375], la última con la edad comprendida dentro de los parámetros de este trabajo. Esta pintura forma parte del conjunto de pinturas que Murillo realizó para el convento de los capuchinos de Sevilla a raíz de la reconstrucción de su iglesia, puesto que el trece de mayo de 1651 fue golpeada por un rayo que arruinó gran parte del templo. Aprovechando esta circunstancia, los frailes encargaron en 1666 una nueva ornamentación a Murillo sufragada a partir de las limosnas recogidas al efecto, probablemente el mayor programa iconográfico de toda su producción y que ahora se encuentra casi al completo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁶⁵⁶; entre esas nuevas pinturas se encuentra esta obra,

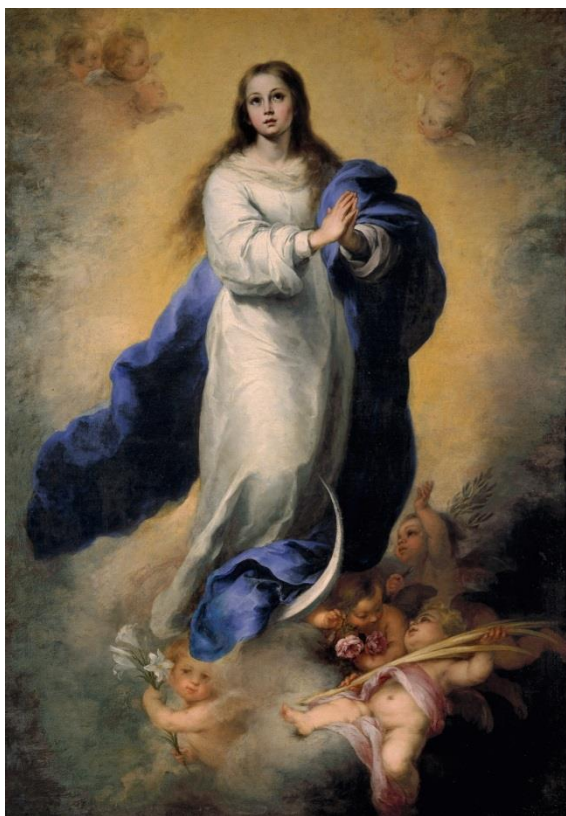


Fig.114: Bartolomé Esteban Murillo, *Inmaculada del Escorial*, c. 1660-1665. Museo del Prado, Madrid



Fig. 115: Juan de Valdés leal, *Inmaculada adolescente*, c. 1665. Museo de Bellas Artes, Sevilla

⁶⁵⁶ Tan sólo tres de esas pinturas no se encuentran en esta institución, *El jubileo de la porciúncula*, el *Arcángel San Miguel* y el *Ángel de la guarda*, que se localizan en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia, en el Kunsthistorisches Museum de Viena y en la catedral de Sevilla, respectivamente. Una explicación más detallada del proceso de creación y de los traslados se encuentra en E. VALDIVIESO, op. cit., pp. 135-136.

realizada para el coro. De las tres versiones de la Inmaculada que comentamos, es ésta la que muestra un mayor arrobamiento en la de María, que se aprecia tanto sus manos cruzadas en el pecho como en la cabeza, que se gira e inclina levemente, eleva su mirada y entreabre los labios dejando ver los dientes. De esta manera, se le otorga a la Virgen los componentes con los que se representa el éxtasis de los santos. De nuevo, hay un inteligente uso de la luz dorada y la intensa sombra que contribuye a crear un ambiente sobrenatural y a la vez íntimo, gracias a las tonalidades, más cálidas que en la versión del Escorial. Por su parte, los angelitos que la rodean son un alarde del dominio de Murillo tanto de la anatomía infantil como del uso del escorzo; el que porta las rosas, además, recuerda en su postura, aunque sin llegar a repetirlo, al Niño Jesús de la *Virgen de la servilleta*, realizado en esos mismos años para el refectorio del convento capuchino.

Valdés Leal también se enfrentó a la iconografía de la Inmaculada en su versión adolescente en cuatro ocasiones. La primera es la *Virgen de los Plateros* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, realizada en torno a 1654-1656; la segunda, de 1670-1672, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y procede del convento de San Agustín; muy ligada a ésta y fechada en los mismos años es una pequeña pintura, probablemente un boceto, que se localiza en una colección particular danesa; y la última, de 1682, es uno de los cuadros que en 2015 fueron donados al Museo del Prado por Plácido Arango. La *Virgen de los Plateros* [cat. 376] representa a la Inmaculada acompañada por San Eloy y San Antonio con el Niño, patronos del gremio cordobés para el que fue realizada esta obra. Esta pintura estuvo expuesta hasta el siglo XIX en un exterior, haciendo necesarias constantes restauraciones y repintes, lo que ha desfigurado la obra⁶⁵⁷. Es una aparatosa pintura plagada de ángeles con los atributos de las letanías, del santo obispo y el Trono de Dios, sobre el cual se encuentra una bella María adolescente. Esta vinculación entre la Inmaculada y la cátedra vuelve a aparecer en la versión del Prado de Valdés Leal, aunque representada de una manera diferente. El gesto de sus manos es teatral y recuerda más a la postura triunfal de la Asunción que al recogimiento más propio de la Inmaculada, mientras que la túnica se abre ampliamente

⁶⁵⁷ Se conocen las actuaciones de José de Sarabia en el siglo XVII, de Francisco Pacheco en 1724, de Andrés Torrado en 1794 y de Rafael Romero y Barros en el último tercio del siglo XIX. E. VALDIVIESO, *Valdés Leal*, p. 230, nº 19.

a la altura de las caderas, confiriéndole una silueta romboidal. Su rostro, sin embargo, permanece equilibrado y sereno, acorde a la actitud que Pacheco recomienda para la Inmaculada. El contacto con el espectador, muy poco frecuente en este tipo de pinturas, se establece a partir de la mirada de dos ángeles, de San Antonio y del Niño Jesús, todos vueltos hacia el frente.

En la *Inmaculada adolescente* del Museo de Bellas Artes de Sevilla se aprecia una pincelada mucho más suelta y un mejor uso de las veladuras [fig. 115, cat. 378]. Esta imagen presidía uno de los retablos laterales de la iglesia de San Agustín, haciendo pareja con una *Asunción* que también se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde María aparece como una mujer adulta. Sigue la línea apoteósica y sobrecargada de la pintura anterior, aunque en esta ocasión se han omitido la presencia de los santos y el aparatoso vuelo de la túnica. De este modo, una ampulosa corte angélica sobrevuela alrededor de María portando flores, una palmera y una rama de olivo con la que golpean al dragón. Por su parte, la Virgen se lleva una mano al pecho, como en la pintura cordobesa, mientras que su actitud es diferente ya que eleva la mirada a Dios Padre, representado mediante un triángulo que irradia luz.

En una colección particular danesa se conserva un boceto muy acabado de una *Inmaculada niña* con bastantes paralelismos con la versión de San Agustín, aunque también cuenta con suficientes diferencias como para considerarla simplemente un bosquejo previo [cat. 377]. Por una parte, la presencia angélica ha sido considerablemente simplificada, especialmente en la zona inferior, que aparece muy despejada y da más preeminencia a la bola del mundo rodeada por la serpiente y al niño que la golpea, el único de todas las figuras, salvo María, que se encuentra en la pintura final, pues ninguno de los otros ángeles coincide. Por lo tanto, la lucha contra el pecado original sobre la que se sitúa la Virgen, que en la pintura de San Agustín parece un anecdotismo, en la danesa cobra un papel relevante. Su otra diferencia sustancial se encuentra en la reducción de la edad de María, que se ha convertido en una niña de unos diez años. Tampoco levanta el rostro, sino que lo inclina con suavidad, dándole un aspecto de modestia que no aparece en la pintura acabada.

Valdés Leal propone un modelo más íntimo y calmado en su *Inmaculada adolescente* de 1682 [fig. 116, at. 379]. En el ángulo superior, del Trono de Dios surge un haz de luz

que cruz la escena en diagonal, atraviesa a la Virgen y llega hasta una custodia con la imagen del Niño Jesús, representando así los orígenes divinos de ambos. María aparece respaldada por Dios y el Espíritu Santo y rodeada de ángeles con flores, una palma, una rama de olivo y una espiga de trigo. Está representada como una muchacha introspectiva que se recoge en sí misma y condiciona el clima de la escena. De esta manera, se consigue una pintura más reflexiva que las que se venían efectuando en esos años, donde el dinamismo y el arrobamiento dominan cada vez más las composiciones. En esta obra de madurez, Valdés Leal deja patente su dominio del colorido a través de las gradaciones de los tonos dorados y anaranjados que se vuelven más etéreos según se alejen de la materializada figura de la Virgen.

Antes de finalizar con Valdés Leal, hay que tener en consideración la *Alegoría de la Inmaculada* de The Courtauld Gallery de Londres, datada entre 1675 y 1685 [cat. 380]. Debe ser el estudio para una pintura que, si se llegó a efectuar, no se tienen datos al respecto. Es una composición compleja en la se exalta la participación de la orden franciscana en relación con el triunfo del culto a la Inmaculada frente a sus opositores.



Fig. 116: Juan de Valdés Leal, *Inmaculada adolescente*, c. 1682. Museo del Prado, Madrid



Fig. 117: Cornelis Schut el Joven, *Inmaculada niña*, finales del siglo XVII o principios del XVIII. Museo de Bellas Artes, Córdoba

La escena se sitúa en un interior en el que ha surgido una aparición celestial presidida por una Inmaculada niña rezando frente a un Crucificado, que por sus proporciones parece tratarse de una escultura antes que del propio Cristo; sus pechos se conectan a través de un rayo y, alrededor y muy etéreos, se aprecia a Dios Padre con el orbe y algunos ángeles. En el plano terrenal se encuentran dos papas con documentos, suponemos que relacionados con la Inmaculada, y un franciscano que parece estar dejando constancia por escrito de la visión. Otro fraile con un estandarte adora a María en un plano intermedio. Resulta muy complicado apreciar los rostros de los personajes para relacionarlos con personalidades vinculadas a la defensa de la Inmaculada y poder profundizar más en el significado de este estudio.

En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se encuentra otra *Inmaculada niña*, ya de finales del siglo XVII o principios del XVIII y atribuida a Cornelis Schut el Joven [fig. 118, cat. 381]. En esta ocasión, su postura abierta y la sensación de elevación de la escena la asemejan más a una Asunción, como la realizada por Domingo Martínez hacia 1730 y que pertenece a la Hermandad de las Cigarreras; sin embargo, los objetos que la acompañan, la luna, el espejo y la palmera, testimonian que efectivamente se trata de una Inmaculada. Esta pintura parte, sin duda, de los modelos murillescos y los reelabora siguiendo los patrones estéticos de su momento, aunque no alcanza a los niveles de calidad del maestro.

SAN JUANITO

SAN JUANITO CON EL CORDERO

Prácticamente todas las pinturas en las que aparece el Bautista niño tan sólo en compañía de su simbólico cordero están ambientadas en un paisaje agreste. Se basan en la única referencia bíblica respecto a estos años, en las que se especifica que «*el niño crecía y se fortalecía en espíritu, y moraba en los desiertos hasta el día de su manifestación a Israel*»⁶⁵⁸. El término *desierto*, sin embargo, posee una ambigüedad semántica que generó dos corrientes entre los teólogos y doctores de la Iglesia, que no alcanzaban a ponerse de acuerdo sobre si se refería a un lugar yermo o, simplemente, a una región inhabitada por el ser humano. Para el dominico Domenico Cavalca, por ejemplo, el desierto es casi un paraíso terrenal poblado de animales salvajes y flores:

*«E incontanente che questo benedetto fanciullo intrò dentro, gli venne uno odore della solitudine, come piacque a Dio, che parevagli essere quasi in un paradiso, dov'egli si dovesse riposare: e guardava gli alberi di sopra freschissimi, e la terra di sotto coperta che pareva un prato pieno di divisati fiori; e quì cominciò a lodare Iddio e posesi a cogliere di qu' fiori che più gli parevano belli e guardava più là, e gli vedeva più belli; quando andava più oltre più gli trovava belli e nuovi, e tanti n'avea già che non gli poteva tenere in grembo»*⁶⁵⁹.

Sin embargo, en el Antiguo Testamento se utiliza la palabra *desierto* con un cariz mucho más negativo, siendo generalmente un lugar asolado por una cruenta batalla o por castigo divino. La frecuencia de la aparición de este término se explica debido a que el pueblo hebreo convivía cerca de este tipo de paraje, suponiendo un ejemplo muy visual y fácilmente entendible por la población⁶⁶⁰. Sea cual sea el caso, en los textos bíblicos el desierto tiene una doble connotación simbólica. Representa, por un lado, un arduo camino físico con una clara finalidad triunfalista o de superación, siendo su paradigma en el Antiguo Testamento la huida de Egipto en búsqueda de la Tierra Prometida, y en el Nuevo, los cuarenta días de ayuno de Jesús para vencer a las

⁶⁵⁸ Lc 1, 80.

⁶⁵⁹ D. CAVALCA, *Le vite de' SS Padri*, p. 278.

⁶⁶⁰ Isaías es, sin duda, uno de los profetas que más menciona el desierto desde el punto de vista de todas sus connotaciones, destacando siempre su aspecto negativo. Cifr., por ejemplo, Is 13, 9-14; Is 14, 16-17; Is 32, 15-16; Is 35, 1.



Fig. 118: Giovanni di Paolo, *San Juanito yendo al desierto*, c. 1450. Art Institute, Chicago

tentaciones del demonio⁶⁶¹. Por otro lado, es una acertada localización para la comunicación con Dios, debido a la soledad imperante y a las difíciles condiciones de vida que mortifican el cuerpo y que, por ello, ayudan a ponerse en contacto con la parte más espiritual del ser humano, lo cual lo convierte en el lugar idóneo de meditación para los eremitas.

La escena de la partida al desierto tuvo también su representación plástica, habitualmente se situó a San Juan Bautista niño dirigiéndose hacia una colina apuntada y yerma, que por lo general aparece situada a la derecha de la composición. Suele estar acompañado por un ángel de edad adulta que le sirve de guía y que desde antiguo se identificó con Uriel. En algunas ocasiones los

dos personajes van cogidos de la mano, aunque pueden aparecer en otras posiciones, o simplemente eliminar la presencia del ángel, acrecentando así la sensación de soledad en la que vivió desde pequeño. El origen de este modelo parece estar en Bizancio, desde donde se extendió a Italia, debido a las fuertes relaciones artísticas entre ambas zonas. En Toscana hay ejemplos de esta iconografía desde la segunda mitad del siglo XIII. En Siena se encuentra una de las primeras representaciones occidentales de este tema, *San Juanito y Uriel*, localizado actualmente en el Museo Civico de la ciudad y proveniente del retablo de San Juan de la iglesia de Santa Petronila. Datada hacia 1260-1270, destaca la originalidad de la composición, en la que el ángel lleva al niño sobre su hombro izquierdo.

Otro ejemplo temprano aparece en Florencia, en un mosaico de la cúpula de su baptisterio [cat. 382], donde un joven Juan se encamina en solitario al desierto. Forma parte de un ciclo de doce escenas que representa su vida, desde el anuncio a Zacarías hasta la sepultura del Bautista. El programa iconográfico de este recinto fue ideado en el

⁶⁶¹ Mt. 4, 1-2; Mc. 1, 12-13 y Lc. 4, 1-2.

siglo XIII por el pintor franciscano Jacopo da Torrita, así que es lógico suponer que se debe a él la aparición de este tema en época tan temprana. En el mismo edificio este modelo iconográfico vuelve a ser representado, esta vez por Andrea Pisano en uno de los paneles de las puertas sur, dedicadas a la vida de San Juan Bautista [cat. 383]. Esta obra se diferencia de la anterior en más de cincuenta años, pues el ciclo fue comenzado en 1329. De nuevo el desierto es representado como una empinada colina a la cual San Juanito se dirige, aunque en esta ocasión aparecen algunos elementos vegetales, especialmente cuatro árboles. En los Musei Vaticani hay una tabla, datada entre 1330 y 1334 y atribuida Giovanni Baronzio [cat. 384], en la que también se muestra la escena de la partida, en este caso dividida en dos niveles, en el inferior Uriel acoge al niño y le señala una colina donde aparece San Juanito rezando. El Jordán está referenciado a los pies de la inclinación, en una abertura en la roca donde se aprecia el cauce del agua. Hacia 1450 Giovanni di Paolo pinta dos versiones más muy similares entre sí salvo por su formato, en las que de nuevo se duplica la presencia del niño. En primer plano aparece con un hatillo a la espalda abandonando la ciudad, representada mediante la puerta de una muralla, y más elevado se vuelve a repetir subiendo por un empinado camino entre montañas, aunque sin haberse reducido su formato. Di Paolo ha agrandado la zancada, retrasando una de las piernas y bajando el pie para representar la inclinación del terreno. Estas pinturas se localizan en el Art Institute de Chicago [fig. 118, cat. 385] y en la National Gallery de Londres [cat. 386].

El desarrollo durante el renacimiento de la iconografía de *San Juanito con el cordero*, que coincide con la pérdida de hegemonía y la final caída del Imperio Bizantino en 1453, fue uno de los aspectos que propició que el modelo infantil del *Bautista yendo al desierto* prácticamente fuera abandonado en Italia y en la islamizada Bizancio, lo que contribuyó a que no se llegara a difundir por el resto de Europa y que sea muy difícil localizar ejemplos de esta temática a partir del siglo XV en el mundo occidental.

Menos común fue la representación de la *Despedida de San Juanito de sus padres*, antes de partir. Sin embargo, en Sevilla se encuentra un ejemplo realizado por Martínez Montañés entre 1610 y 1620, se trata de una de las tablas del retablo de San Juan Bautista, efectuado para el convento de Santa María del Socorro y que en la actualidad está en la iglesia de la Anunciación [cat. 387]. En ella, se aprecia a Zacarías en un trono,

ante el que está arrodillado el Bautista, recibiendo su bendición. Alrededor aparece Isabel, consternada al haber recibido la noticia, y dos mujeres más de difícil identificación. En el Museo del Prado se encuentra otra versión, en este caso pictórica y realizada por Massimo Stazzone, realizada hacia 1635 [cat. 388]. Formaba parte de un retablo para la capilla de la ermita dedicada al Bautista en el palacio del Buen Retiro, en el que también participó Artemisa Gentileschi⁶⁶².

La manera de representar a San Juan Bautista niño en la soledad del desierto apenas se vio modificada desde su creación iconográfica. Los testimonios más antiguos localizados datan del siglo XV italiano. Su edad oscila entre los dos y los catorce años, aproximadamente. Respecto a su postura, se encuentra indiferentemente tanto de pie como sentado. Tiende a mirar al espectador, al cordero o al cielo, y en muy pocos casos, tiene la mirada perdida. La aureola no suele estar presente salvo en contadas excepciones y cuando aparece, es generalmente una línea muy sutil que apenas destaca.

El cordero es una constante en prácticamente todas las pinturas, aunque hay alguna excepción en la que no aparece. La relación entre Juan y el animal produce una serie de variantes. Lo más repetido es el contacto físico entre ambos, con el niño apoyando su mano en la cabeza o en el lomo del cordero, o abrazándolo. En otras ocasiones, no tienen contacto entre ellos, y, finalmente, en una última modalidad Juan lo señala con el dedo, como hará con Jesús, el Cordero de Dios, muchos años después. Al respecto de esta modalidad, Pacheco recoge un comentario de Molano que habla de un concilio del año 692 en el que se declaró su poca idoneidad y se aconseja evitarla, aunque continúa Pacheco que no fue legítimo y que esta iconografía fue aprobada en el Concilio de Nicea del 781⁶⁶³.

Otro elemento típico en las representaciones del Bautista es el bastón cruciforme con la filacteria, no siempre escrita. Suele sostenerlo con la mano izquierda para poder señalar, tocar o acariciar al cordero con la derecha, aunque también es frecuente que esté apoyado en el suelo, cerca de San Juanito. En torno a este elemento, Pacheco nos

⁶⁶² Las otras pinturas del retablo efectuadas por Stazzone son *El nacimiento del Bautista anunciado a Zacarías* y *La degollación de San Juan Bautista*. De Gentilschi es el *Nacimiento del Bautista*. Todas ellas se conservan en el Museo del Prado.

⁶⁶³ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 664.

informa que no es unánimemente aceptado, puesto que lleva la cruz antes de que Cristo hubiera sido crucificado. Sin embargo, da su defensa apoyándose en que el Bautista fue «*más que profeta, como dixo la Verdad divina; y la perfección de la profecía abraza los tres tiempos: pasado, presente y futuro*»⁶⁶⁴, así, al igual que es lícito representar al Niño Jesús con la cruz, también el Precursor «*se le puede y debe pintar [con la cruz] en todas edades; pues, juntamente con Cristo, en ella contemplaría y con ella tendría sus coloquios, y preciaría teniéndola en sus manos y el poco sueño de su áspera penitencia le ocuparía, puesta entre sus brazos, por memoria de Cristo; pues la tuvo presente con Él antes que naciese*»⁶⁶⁵.

En algunas de estas pinturas el santo aparece junto con ángeles, representados por lo general con una edad similar a la de San Juan. Pueden estar situados en la parte superior del cuadro en un rompimiento de gloria, o en el plano terrenal alrededor del niño Bautista, con el que tienden a interactuar. En ciertas ocasiones le están ofreciendo alimentos, lo que genera la variante iconográfica de *San Juanito servido por ángeles*.

EUROPA

En escultura, fue habitual representar el busto de *San Juanito* en mármol, plasmado como un muchacho delgado de bellas facciones con cierto aire de melancolía y de reflexión, que mira al frente o baja la mirada. El personaje es reconocible por su atuendo, puesto que no lleva ningún objeto que lo identifique. En general, son obras de difícil atribución, puesto que fueron varios los artistas que realizaron imágenes de estas características y además, fueron muy imitados. En la National Gallery de Washington hay dos esculturas de *San Juanito*, de Desiderio da Settignano fechado en torno a 1455-1460 y de Antonio Rosellino, de hacia 1470 [cat. 389], mientras que en la Pinacoteca Comunale de Faenza hay otro busto más, en este caso de Benedetto da Maiano y datado hacia 1465⁶⁶⁶ [cat. 390].

⁶⁶⁴ F. PACHECO, op. cit., p. 665.

⁶⁶⁵ F. PACHECO, op. cit., pp. 665-666.

⁶⁶⁶ Se ha dudado tradicionalmente al respecto de la autoría de este busto entre el propio Rosellino, Benedetto da Maiano o Desiderio da Settignano. La obra ha venido recientemente a Madrid, a la exposición de *Ghirlandaio* del Museo Thyssen-Bornemisza de 2010, y en ella está atribuida a da Maiano.

También Miguel Ángel realizó una versión escultórica de *San Juanito*, en esta ocasión de cuerpo entero y a tamaño real [cat. 391]. Fue un encargo de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici en 1495. La escultura muestra a un niño de unos seis o siete años de facciones delicadas y redondeadas vestido con una piel que le cuelga a girones desde uno de los hombros y que deja visible la mayor parte de su anatomía. Conforman un volumen cerrado y sereno, al que Miguel Ángel le aporta dinamismo mediante la leve inclinación de la cabeza y el recurso de apoyar una de las piernas sobre una elevación del terreno, descompensando así la cadera. Esta obra pasó a Cosme I, y éste se la regaló en 1537 a Francisco de los Cobos, secretario de Carlos I, para agradecer el apoyo que le había ofrecido durante su asentamiento en el poder y su lucha contra Francia. Ese mismo año llegó a España, a la villa de Sabiote, y posteriormente a la iglesia del Salvador, la capilla funeraria que la familia tenía en Úbeda. Se ubicó cerca del retablo mayor, en una hornacina realizada por Alonso de Berruguete. Desafortunadamente, en julio de 1936 la escultura sufrió una agresión durante la cual se rompió en trozos, de los que tan sólo se lograron guardar catorce, aproximadamente el cuarenta por ciento de su volumen, y se quemó la cabeza. Su restauración y reintegración, efectuada por el Opificio delle Pietre Dure de Florencia entre 1994 y 2013, le ha devuelto un aspecto muy similar al que tuvo en origen.

En pintura, la presencia de San Juanito en la soledad, acompañado o no por el cordero, fue muy habitual. Muchas de estas pinturas tienen un fuerte carácter intimista, centrándose en la introspección y el carácter sereno y meditativo del niño, que se potencia al situarlo en primer plano, ocupando la práctica totalidad del espacio y eliminando el fondo, para que todo el interés recaiga sobre su figura. Siguiendo esta idea, Bernardino Luini realizó un *San Juanito* que actualmente se encuentra en una colección particular [cat. 392]. El niño aparece de medio cuerpo, con el torso desnudo mirando al espectador con una leve sonrisa melancólica. Entre sus brazos se encuentra el cordero, al que abraza con delicadeza y, curiosamente, le agarra una de las orejas. El telón de fondo rojo oscuro confiere al espacio una marcada sensación de intimidad.

En el Metropolitan Museum de Nueva York hay una tabla de Piero di Cosimo pintada a finales del siglo XV en la que, siguiendo la habitual tipología florentina de efectuar retratos de busto en riguroso perfil, representa a *San Juanito* con unos ocho años de



Fig. 119: Anónimo boloñés, *San Juanito*, finales del siglo XVII. Colección particular



Fig. 120: Piero di Cosimo, *San Juanito*, finales del siglo XV. Matropolitan Museum, Nueva York

edad, destacando su silueta sobre un intenso fondo negro [fig. 120, cat. 393]. Sus atributos representados son el cayado cruciforme y un pedazo de la piel velluda que le cubre el hombro derecho; igualmente presenta una delgada aureola, elemento no muy frecuente aunque tampoco inusual.

Guido Cagnacci es otro *San Juanito* propiedad de la Cassa di Risparmio de Rimini y realizado entre 1637-1640 [cat. 394]. En esta ocasión, el niño se encuentra muy adelantado y da la sensación de que apoya el codo en el extremo inferior del lienzo. Aparece reclinando la cabeza sobre su mano y con la mirada desviada, en actitud marcadamente meditativa, mientras sostiene su bastón de caña y la filacteria. En otra pintura anónima de *San Juanito*, también de la escuela boloñesa y datada a finales del siglo XVII [fig. 119, cat. 395], el santo aparece en primer plano, con el torso de perfil y el rostro girado al espectador, reflectando en su cuerpo el fuerte haz de luz blanca que recibe de la izquierda. Va vestido con una piel cortada a girones y un manto rojo y sostiene con firmeza su bastón cruciforme, visible gracias a unos rápidos toques de blanco. Centran toda la atención sus enormes ojos infantiles, perdidos en una profunda mirada melancólica que conduce a la introspección y dotan al niño de una fuerza interior inusitada.

La difusión de los grabados propició el fuerte desarrollo de esta temática sanjuanescas fuera del ambiente italiano, tanto reproduciendo pinturas de otros artistas como estampas originales. Uno de los artistas que más destacó fue Stefano della Bella [cat. 396], que divulgó varios modelos de San Juanito en los que representa al santo como un niño pequeño de semblante serio, con el cabello despeinado y siempre en compañía del cordero y del bastón, si bien sus ropas varían frecuentemente así como el paisaje, en general agreste.

En el ámbito flamenco, probablemente, no fuera una temática muy difundida. Una obra de calidad de *San Juanito* es la realizada por Jacob van Oost hacia 1630-1635 que se encuentra en la actualidad en la Galleria Luigi Caretto [cat. 39]. El niño, de largos cabellos y vestido con harapos, está representado en primer plano con la mirada fija en el espectador y una leve sonrisa en los labios, mientras con ambas manos sujeta delicadamente su bastón, con la larga filacteria. Detrás se aprecia la cabeza vuelta del cordero que contempla un paisaje campestre de tonos terrosos. El foco de luz recae directamente en la piel del santo, fuertemente iluminada y resaltada contra el fondo oscuro de un tronco.

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla hay un *San Juanito con ángeles*, considerado anónimo flamenco de hacia 1660 [cat. 398]. Es una curiosa pintura, puesto que el Bautista aparece de espaldas, rodeando al cordero con su brazo. El cayado lo lleva el angelito con el que parece estar hablando y que es el que muestra su rostro al frente, sonriendo al espectador, mientras que un ángel mancebo, en este caso de perfil, observa el pajarillo que sostiene en su mano.

ESPAÑA

En España, este modelo iconográfico llegó más tarde que otras representaciones de la infancia del Bautista y no fue muy empleado puesto que se prefirió situar a San Juanito en compañía de otros personajes antes que solo con el cordero. De Antonio del Castillo es una obra que representa a *San Juanito dormido con ángeles*, pareja de un *Niño Jesús*

con ángeles, ambas en paradero desconocido y fechadas en la década de 1660⁶⁶⁷. Proviene del convento de San Antonio de Padua y San Diego de Córdoba y fueron separadas tras desamortización. Las últimas noticias que se tienen de ellas las situaban en la colección Moret y en la colección Barba, respectivamente. En la primera de ellas el Bautista aparece a la izquierda de la composición, recostado en el tronco de un árbol junto al cordero mientras dos ángeles le tiran flores, otro toca la viola da gamba, un cuarto canta y el último se aproxima con una corona de flores. En el bucólico paisaje destaca en lejanía el perfil de una ciudad y, a la izquierda, un pájaro en una rama, la única zona iluminada del primer plano vegetal. Tanto el paisaje como la colocación de las figuras presentan una estudiada contraposición de volúmenes y simetría al relacionarla con el otro cuadro con el que formaba pareja. En él, el Niño Jesús está sentado a la derecha, sosteniendo la cruz y el orbe, mientras un coro de ángeles cantan y bailan, acompañados de una pandereta, una flauta y un tamboril. En el fondo, que en este caso se abre a la izquierda, se aprecia la silueta de una ciudad con un castillo sobre una aguda colina.

El Bautista niño también se representó en el ámbito de la escultura, al igual que el Niño Jesús, aunque se dio con mucha menos frecuencia. Uno de los modelos más destacados de *San Juanito con el cordero* es el efectuado por Pedro de Mena en 1674, que se encuentra en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. 399]. Aparece de pie y completamente desnudo, con una anatomía que denota la maestría del artista por haber sabido plasmar de forma tan correcta las proporciones de un niño de dos o tres años. Tiene el cabello alborotado, las facciones muy delicadas y una encarnadura pálida que potencia su delicadeza. A pesar de ello, su rostro serio y concentrado, con los ojos entrecerrados, demuestra su resolución. Porta una cruz metálica, sin filacteria, y señala hacia donde debería encontrarse el cordero, que se ha perdido.

SEVILLA

En Sevilla, esta iconografía nace en las primeras décadas del siglo XVII. Los dos primeros ejemplos hispalenses parecen ser los de Juan del Castillo [fig. 121, cat. 400] y

⁶⁶⁷ M. NANCARROW; B. NAVARRETE, *Antonio del Castillo*, pp. 200-201.

de Juan de Uceda [fig. 122, cat. 401], ambos fechados entre 1610 y 1620. En estas pinturas se puede apreciar las carencias de los artistas a la hora de representar la anatomía infantil, sobre todo al poner en relación las facciones aniñadas de los rostros con los cuerpos, más propios de un muchacho.

La pintura de Juan del Castillo se ubica en la calle lateral derecha del tercer cuerpo del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Isabel. Se compone como una escena teatral, donde en el primer plano se concentran las figuras y los elementos decorativos claves, distribuidos sobre un escenario de muy poca profundidad marcado con claridad en la línea del suelo y la franja horizontal de hierbas, mientras que el fondo se cierra con un telón de suaves tonos azulados y grisáceos, bastante perdido por el paso del tiempo. San Juanito está sentado junto a un árbol que probablemente sea un manzano, cuajado de frutas picoteadas por un par de pájaros que se asemejan bastante a jilgueros, mientras que a sus pies se distingue un conejo. Todos estos elementos naturales, que alteran sustancialmente la concepción de desierto como lugar de meditación y abstinencia y lo



Fig. 121: Antonio del Castillo, San Juanito con el cordero, c. 1610-1620. Convento de Santa Isabel, Sevilla



Fig. 122: Juan de Uceda, San Juanito con el cordero, c. 1610-1620. Iglesia de la Anunciación, Sevilla

convierten en un apacible vergel, no están presentes en las pinturas futuras. En las representaciones postreras el Bautista está rodeado de rocas, hierbas, arbustos y algún árbol sin fruto, y desaparecen los animales a excepción del cordero. Otro aspecto llamativo y diferente a las representaciones posteriores es el robusto y largo báculo que sostiene Juan, prácticamente el único de esas proporciones y fortaleza en todo el arte español.

La obra de Uceda se localiza en el sagrario del retablo dedicado a San Juan Bautista, que desde 1972 se encuentra en la nave de la epístola de la iglesia de la Anunciación. Proviene del convento de Santa María del Socorro, donde fue concertado junto a Martínez Montañés en 1610 y concluido hacia 1620. En él, se narra la vida del Bautista, incluyendo algunos pasajes infantiles. De Montañés son los relieves de la *Despedida de San Juanito de sus padres* y *San Juanito servido por los ángeles*, mientras que son de Uceda el *Abrazo entre el Niño Jesús y San Juanito*, *San Juanito rezando a Dios* y, en la portezuela, *San Juanito con el cordero*⁶⁶⁸. En la puerta del sagrario se representa a un pequeño *San Juanito* de cuerpo rollizo que sostiene su báculo con una gran filacteria. A sus pies está recostado un pequeño cordero, realizado con una ausencia total de naturalismo. En este caso el fondo ha desaparecido por completo, siguiendo el ejemplo de otras portezuelas de sagrario de principios del barroco. La iconografía de la otra pintura donde el santo aparece solo, *San Juanito rezando a Dios*, es bastante peculiar y totalmente inusual en sus representaciones [cat. 402]. Aparece orando de rodillas ante la presencia de Dios Padre, que le habla desde el cielo. Esta pintura no tiene ningún apoyo bíblico ni ninguna fuente teológica clara. La variante más habitual de San Juanito en comunicación con el cielo es la que lo muestra alzando los ojos y acompañado por un rompimiento de gloria con ángeles, o simplemente iluminado por un haz de luz celestial, pero la presencia de Dios Padre es, por el momento, única.

El pintor que mejor supo representar a San Juanito en todo el ámbito español es Murillo. Su maestro, Juan del Castillo, ya se había enfrentado a esta iconografía en el convento de Santa Isabel antes citado, aunque por las fechas que se manejan para ese retablo, Murillo no había nacido todavía o era muy pequeño, por lo que no pudo conocerla en el taller. De todas maneras, los niños de Castillo poco tienen que ver con los de su

⁶⁶⁸ Las otras pinturas están comentadas en las pp. 318, 345 y 355.

discípulo. Ciertamente, su estilo se aleja sensiblemente del idealismo del maestro para pintar niños reales como los muchos que se podían encontrar deambulando por las calles de Sevilla y que tantas veces representó. Se caracterizan por sus grandes ojos oscuros de intensa mirada, con la nariz y la boca pequeñas y el cabello ondulado y algo despeinado, como sería lo propio de un niño que vive en un paraje solitario y se dedica a la meditación. La anatomía de estos pequeños Bautistas, visible gracias a que la ropa no los cubre completamente, está perfectamente proporcionada y no muestra los efectos físicos de la carencia alimentaria y el sacrificio constante que se presupone que realizó desde sus primeros años, antes al contrario, son cuerpos de niños bien alimentados, con rostros y miembros redondeados y carnosos; es la misma tipología infantil que Murillo utiliza en otras composiciones, tanto religiosas como profanas.

En todas estas pinturas, San Juanito se ubica en un paisaje realizado con tonos terrosos y azules grisáceos, a veces se distingue una escena boscosa más o menos definida y en otras se componen solamente de difusas manchas de color. Para generar profundidad se utiliza siempre el recurso de oscurecer el primer plano y una parte el fondo, y dejar un ángulo superior mucho más claro y difuminado. Sobre este panorama, destaca la figura de San Juanito en primer plano y a gran escala, iluminado con un suave foco dorado que viene del lado izquierdo.

La primera de estas pinturas, datada en torno a 1650, llegó a Viena en la segunda mitad del siglo XVIII, formando parte de la colección de Carlos VI, y actualmente se conserva en el Kunshistorisches Museum⁶⁶⁹ [fig. 123, cat. 403]. En ella, San Juanito aparece en primer plano, más elevado que el resto del paisaje, y mira directamente al espectador mientras acaricia el cordero, introduciendo sus dedos en la espesa lana. Su rostro, con un leve toque melancólico, muestra una seguridad en sí mismo y una fortaleza moral que no se corresponden con su edad, pero sí concuerdan con las especiales características del santo puesto que en la Visitación alcanzó el mayor conocimiento. Entre el fondo y el espacio que ocupa San Juan se sitúa una cascada entre peñascos, simbolizando el río Jordán, es un elemento que se va a repetir frecuentemente en otras composiciones.

⁶⁶⁹ E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, pp. 171 y 278.

El siguiente *San Juanito con el cordero* de Murillo, datado hacia 1661-1665, es el que efectuó para las celebraciones a favor de la Inmaculada de la parroquia de Santa María la Blanca, siendo pareja de un Buen Pastor [cat. 493]. En la actualidad, se localiza en la National Gallery de Londres [fig. 124, cat. 404]. Las facciones se han dulcificado al esbozar una sonrisa, pero sin perder cierta melancolía en la mirada. Murillo aprovecha los desniveles del paisaje, más rocoso que el anterior, para dar cierto ritmo a las dos figuras, que se abrazan, y colocar sus cabezas a la misma altura.

Hacia 1665-1670 se data el *San Juanito con ángeles* que pertenece a la colección del duque de Buccleugh [cat. 405] y que forma pareja con el *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de Sheffield [cat. 554]. Angulo apunta que «*el grupo del niño y el cordero es, aunque inadvertido, semejante al del Buen Pastor del Museo del Prado*»⁶⁷⁰. En efecto, la postura de ambos niños es muy similar, aunque la actitud es completamente diferente, pues mientras que el *Buen Pastor* observa al espectador con una mirada limpia para



Fig. 123: Bartolomé Esteban Murillo, *San Juanito con el cordero*, c. 1650. Kunsthistorisches Museum, Viena



Fig. 124: Bartolomé Esteban Murillo, *San Juanito con el cordero*, c. 1660-1665. National Gallery, Londres

⁶⁷⁰ D. ANGULO, *Murillo*, I, p. 438-439.

hacerlo partícipe de la escena, San Juan está absorto ante la aparición de dos ángeles niños en el ángulo superior izquierdo. También en la pintura con la que forma pareja hay dos angelitos muy similares, aunque en esta ocasión velan el sueño de Jesús.

Entre 1665 y 1670, Murillo realizó el *San Juanito con el cordero* de Meadow Brook Hall, en Rochester (Michigan), que en la actualidad se encuentra expuesto en el Detroit Institute of Arts por una concesión temporal [cat. 406]. Fue una de las siete pinturas de Murillo que el burgués Giovanni Bielato donó en su testamento de 1674 al convento capuchino de Génova y que, hasta entonces, se encontraban en uno de los salones de su palacio⁶⁷¹. En 1804 estaba ya en Londres, y parece muy probable de que se trate del *San Juanito* que en 1810 fue adquirido por el marqués de Westminster y que pasó en 1926 a la colección de Alfred G. Wilson, en Michigan. Se trata de una obra de madurez, en la que el artista emplea a la perfección el escorzo de las piernas, las texturas y los juegos de luz, en los que de nuevo se recurre a la colocación de un fondo oscuro y elevado en uno de los extremos, en este caso plagado de vegetación, y se deja el resto del espacio abierto, con un cielo nuboso y grisáceo. El niño y el cordero aparecen en primer plano, recibiendo un fuerte haz de luz blanca desde la izquierda que genera sombras densas. Destaca igualmente el rostro de San Juanito, que dedica una dulce sonrisa al espectador, haciéndolo cómplice del momento de intimidad que se representa. En el Museo del Prado se encuentra un dibujo preparatorio con el que guarda gran similitud, aunque el niño parece más crecido en la pintura y el cordero ha girado levemente el rostro⁶⁷² [cat. 407].

El único lienzo del Bautista niño que se conserva en el lugar para el que fue pintado es el que se encuentra en el ático del retablo de San José, en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad [cat. 408]. Es de formato vertical y acabado en semicircunferencia, como la pintura del *Niño Jesús triunfante* del retablo enfrentado, también de Murillo [cat. 638]. En esta pintura, el jovencísimo San Juanito tiene el cabello más oscuro de lo habitual en los Bautistas murillescos. Aparece de pie a lo largo de todo el lienzo,

⁶⁷¹ Las otras pinturas son *San José vendido por sus hermanos*, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* y *la Adoración de los pastores*, las tres en la Wallace Collection, Londres; *Descanso en la huida a Egipto* de Wrotham Park, Middlesex; *la Inmaculada* del Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City y *la Magdalena penitente* del Wallrag-Richartz Museum de Colonia. P. BOCCARDO; J. L. COLOMER; C. di FABIO, *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*, pp. 234-237.

⁶⁷² Museo del Prado, cat. n° D00154.

inclinándose y girándose levemente para apoyar su mano derecha en el pecho del cordero. Un fuerte foco de luz ilumina la mitad derecha de su cuerpo, dejando sumido en la penumbra el resto de su anatomía.

En la National Gallery de Dublín se encuentra otro lienzo de *San Juanito con el cordero*, el de menor formato de todos los pintados por Murillo [cat. 409]. Está datado en torno al año 1675 y, como el *Bautista* del Hospital de la Caridad, está plasmado con menos edad que las otras representaciones del Precursor. San Juanito está sentado en el suelo, lanzando las piernas hacia el espectador en un escorzo resuelto a la perfección; el cordero está recostado a su lado, con una postura muy naturalista, especialmente en la forma de colocar las patas. Ambos se miran con ternura, componiendo una escena de gran intimismo. A diferencia de las demás obras de esta temática de Murillo, salvo el *San Juanito* del Prado, en este lienzo el niño aparece con el manto rojo del martirio, sobre el que está sentado. El fondo se difumina más que en las otras versiones, hasta convertirse en manchas imprecisas de color.

El *San Juanito con el cordero* expuesto en el Museo del Prado también se fecha hacia 1675 [fig. 125, cat. 410]. Es el que presenta una postura más teatral, puesto que con rostro arrobado, la boca entreabierta y la mano en el pecho, mira un suave rayo de luz que desciende oblicuamente desde el cielo hacia su rostro pero sin afectarle lumínicamente, ya que de nuevo la fuente de luz viene de la izquierda. El dramatismo se potencia con el amplio manto rojo con el que cubre parte de su anatomía y que se extiende por su asiento de piedra generando gran cantidad de pliegues y juegos de sombras. El cordero lo observa con atención, su rostro está tratado con pastosas manchas de color que le



Fig.125: Batolomé Esteban Murillo, *San Juanito con el cordero*, c. 1675. Museo del Prado, Madrid

confieren ese aspecto mullido típico de su pelaje. Murillo coloca en primer plano la planta del pie descalza y sucia de San Juan, un recurso naturalista que ya había utilizado en otras obras como *Niño espulgándose*, *Niños comiendo melón y uvas* y *El retorno del hijo pródigo*⁶⁷³. En esta ocasión Murillo vuelve a realizar un paisaje en la línea de los *San Juanitos* de Viena y Londres en vez de continuar con los fondos imprecisos de los cuadros más tardíos.

De Murillo se conservan, además, varios dibujos de *San Juanito con el cordero* en los que aparece bastante pequeño, con el cabello alborotado y siempre con el cayado en la mano, que dan diferentes soluciones tanto en su relación con el cordero como en la postura del niño, que oscila entre estar de pie en el dibujo del Kunsthalle de Hamburgo, sentado en el Louvre o recostado en el Metropolitan y de nuevo en Hamburgo⁶⁷⁴ [cat. 411-414].

La elevada calidad técnica así como la dulzura y piedad que despiertan las pinturas de Murillo generaron en Sevilla una ingente demanda de cuadros que representaran a San Juan Bautista niño, copiando o versionando los modelos ya fijados por este artista. Así, no faltan composiciones que repitan o se basen en estas obras, con la función de facilitar a las economías menos pudientes la posesión de una pintura devocional amable y grata. Algunas de estas pinturas fueron realizadas por el propio taller del pintor o son contemporáneas a él, si bien su producción se alarga en el tiempo, puesto que van a ser frecuentemente demandadas hasta finales del siglo XIX. La calidad de estas composiciones es, sin duda, muy variable, aunque por lo general están a un nivel muy inferior al del maestro. Sin embargo, sí hay alguna de estas pinturas de calidad, entre ellas el *San Juanito con el cordero* que se localiza en el Museo Pushkin de Moscú, considerada obra del taller de Murillo, que repite el modelo del Museo del Prado pero con la particularidad de tomarse ciertas libertades, como la posición de las piernas y de la cruz y, sobre todo, el hecho de aniar más al protagonista [cat. 415].

⁶⁷³ *Niño espulgándose* está datada c.1645 y localizada en el Musée du Louvre, París; *Niños comiendo melón y uvas*, de 1645-1646, se expone en la Alte Pinakothek, Munich; *El retorno del hijo pródigo*, fechada entre 1667-1670 y conservada en la National Gallery of Art, Washington.

⁶⁷⁴ Para los dibujos de Hamburgo, cat. n° 38571 y 38585, para el del Metropolitan, cat. n° 63.5.



Fig. 126: Francisco Meneses Osorio, *San Juanito con el cordero*, segunda mitad del siglo XVII. Museo de Bellas Artes, Sevilla

De Francisco Meneses Osorio se conserva un *San Juanito con el cordero* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 126, cat. 416] del que ya Valdivieso apuntó lo complicado de su datación, debido a que los cambios de calidad técnica de este pintor no coinciden con una evolución cronológica, por lo que se sitúa durante la segunda mitad del siglo XVII⁶⁷⁵. El modelo que ha tomado es sin duda el *San Juanito con el cordero* de la colección Buccleugh. Tan sólo presentan modificaciones las ondulaciones de la filacteria, el brazo de uno de los ángeles y la mano izquierda de San Juanito, que en la pintura de Meneses apunta claramente con el índice queda bien patente y en el

caso de Murillo, más que señalar al cordero parece acariciarlo. No obstante, Meneses introduce algunos cambios. Por un lado, el rostro del niño es diferente, tiene un abundante cabello moreno y unas cejas muy marcadas que recuerda más al *San Juanito* de la National Gallery de Londres, aunque no alcanza su suavidad y resulta algo inexpresivo, además, ha girado la cabeza hacia el espectador. También se ha incluido el manto rojo y se le ha cubierto uno de los hombros. Por otro lado, el fondo de la izquierda también ha sido modificado y Meneses ha sustituido el paisaje del río por la escena del Bautismo. Muy desdibujadas se aprecian las figuras de San Juan en el momento de verter el agua sobre Jesús arrodillado. A los pies del santo niño Meneses ha pintado un elemento que sirve de nexo conector entre la escena del primer plano y la del fondo, una concha, un elemento que es poco habitual en las composiciones sevillanas de San Juanito.

⁶⁷⁵ E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, p. 414.

Dentro de la iconografía de San Juanito con el cordero, también destacó en Sevilla Juan de Valdés Leal. El peculiar prototipo infantil de este artista no fue muy admirado por la crítica posterior⁶⁷⁶, sin embargo, las pinturas del *Niño Jesús* y de *San Juanito* que copian originales de Valdés Leal atestiguan que en su época estas obras sí gozaron de interés y admiración por parte de la clientela, que solicitaba versiones de estas obras en vez de otras de la misma temática de Murillo. Se conocen, al menos, cuatro versiones diferentes de *San Juanito con el cordero* de modelos de Valdés Leal.

Del primero de ellos se conocen dos pinturas, una de ellas se encuentra en la catedral de Sevilla y otra en colección privada sevillana⁶⁷⁷ [cat. 417]. En ellas, se aprecia al niño Juan abrazando al cordero, están envueltos en una densa oscuridad, apoyados en una tarima como en un *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de Murillo⁶⁷⁸. El bastón es más grueso que en las composiciones murillescas y sobresale del plano del fondo creando un escorzo, escapándose junto a un pliegue del manto del espacio delimitado por el tablero en el que se localizan, generando cierta profundidad al aproximarse al espectador. Este recurso es frecuente en este tipo de composiciones, como se ve en el *Niño Jesús dormido* de Earls Croome de Worcester [cat. 551] o en la pintura del mismo tema de una colección particular británica [cat. 558]. Por la composición, que crea una diagonal muy marcada gracias a la postura del niño y a su bastón dejando libre toda la zona izquierda del lienzo, se puede apuntar con gran seguridad que esta pintura hacía pareja con otra que representaría al *Niño Jesús*, de cuyo original tampoco se tiene constancia de que haya llegado a nuestros días

En la prioral del Puerto de Santa María se conservan dos parejas de pinturas, ambas consideradas como copias de originales de Valdés Leal. Una de ellas, habitualmente en el despacho parroquial, muestra al *Niño Jesús dormido en la cruz* y a *San Juanito*

⁶⁷⁶ Al respecto Valdivieso ha escrito: «Podemos indicar que Gestoso no admitió como bello el prototipo infantil que plasmó Valdés Leal tantas veces repetido en los rostros de sus pequeños ángeles o de figuras infantiles. En ellas, en efecto, se advierten caras redondas y mofletudas, narices respingonas y ojos muy abiertos y expresivos. También las manos un poco regordetas y el canon corporal ligeramente ancho». E. VALDIVIESO, *Valdés Leal, pintor de la Santa Infancia. A propósito de un Buen Pastor inédito*. BSAA, LXXV, 2009, pp. 199.

⁶⁷⁷ Al respecto de la versión de la catedral, Angulo señala que copia un original de Murillo aunque con influencia de Valdés Leal, compañero de un *Niño Jesús dormido* como el de la colección Osbert Dudley Smith de Worcester, que tan sólo conoce por una fotografía. D. ANGULO, op. cit, II, p. 191.

⁶⁷⁸ Nos referimos al que se encuentra en paradero desconocido, siendo su último dato que pasó a Estados Unidos. Ver E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, p. 331.

dormido. En los dos casos, están siendo contemplados por ángeles niños. La otra pareja es muy interesante, puesto que el original de uno de ellos, que representa al *Buen Pastor*, fue descubierto recientemente en una colección particular madrileña⁶⁷⁹. Su compañero es un *San Juanito con el cordero* que, con la cabeza apoyada en una mano, alza la vista al cielo. El niño adelanta una pierna y la apoya sobre una roca en primer plano, como sucede en su pintura pareja.

La última de las pinturas de *San Juanito con el cordero*, también en colección particular, muestra el abrazo entre el niño y el cordero, con el animal perfectamente representado [fig. 127, cat. 418]. Están situados en un paisaje agreste muy esbozado al fondo y un tronco a contraluz en primer plano. San Juanito señala a la izquierda, donde se situaría un cuadro con la representación del *Niño Jesús*. Las formas del niño, la soltura de la pincelada, la gran gama de matices cromáticos, la riqueza de texturas y la presencia de un claro arrepentimiento en la posición del cayado ponen esta obra en relación directa con el maestro más que con una copia de un artista mediano.



Fig. 127: Atribuido a Juan de Valdés Leal, *San Juanito con el cordero*, segunda mitad del siglo XVII. Colección particular

⁶⁷⁹ E. VALDIVIESO, *Valdés Leal, pintor de la Santa Infancia. A propósito de un Buen Pastor inédito*. BSAA, LXXV(2009), pp.197-202.

No se tiene constancia de que Lucas Valdés realizara ninguna pintura de San Juanito por el cordero, pero sin embargo en el Musée du Louvre hay un dibujo autógrafo que muestra a *San Juanito* dormido sobre el cordero y abrazado a su báculo [cat. 419]. Se encuentra en un bosque despejado cerrado en la lejanía por unas colinas bajas y con un árbol en primer plano, en el cual se apoya el animal. El espacio es más amplio de lo habitual en este tipo de escenas, posiblemente motivado por su formato apaisado y por la reducción de la figura del niño, que se ha retrasado del primer plano. Tampoco se conoce ninguna obra de esta temática de Domingo Martínez, aunque sí se le atribuye un dibujo que se encuentra en la colección Brauer de Zurich, donde se lo muestra aislado y girando el rostro hacia el espectador.

Finalmente, habría que añadir una pintura de mediados del siglo XVIII de *San Juanito con el cordero* que ha aparecido en los últimos años en el mercado de arte, está atribuida a Juan de Espinal [fig. 157, cat. 421] y tiene como pareja a un *Niño Jesús pasionario*⁶⁸⁰ [cat. 586]. En ella se recurre a los modelos que ya había consagrado Murillo, sobre todo en lo que a fondo se refiere y al colorido, en el que sólo resalta el rojo del manto que permite contemplar la rolliza anatomía del niño, bien proporcionada aunque con algunas carencias de dibujo a la hora de plasmarla. El Bautista se gira hacia el espectador para dejar visible todo su rostro, no obstante desviando la mirada imbuido en una actitud introvertida y meditativa que parece ampliarse en el taciturno cordero.

⁶⁸⁰ Ver pp. 407-408.

SAN JUAN ADOLESCENTE

Aunque no pertenecen estrictamente a la infancia, consideramos que las pinturas que representan al santo en la adolescencia merecen una mención, puesto que se trata de los años previos al comienzo de su función profética e, iconográficamente, no presentan diferencias con la manera de pintar a *San Juanito con el cordero*, siendo el punto de transición entre las imágenes del Bautista en edad adulta y las de su niñez. El gusto por este modelo iconográfico se extendió con facilidad debido a su gran atractivo, en el que los pintores pueden recrearse tanto en la plenitud física del adolescente semidesnudo, mostrando su dominio de la anatomía, como en la interiorización y fortaleza espiritual que debe mostrar el personaje en su rostro⁶⁸¹.

EUROPA

Hacia 1528, Andrea del Sarto realizó un busto de *San Juan Bautista*, actualmente conservado en la Galleria degli Uffizi, que recuerda más a los retratos de jóvenes militares que a un cuadro religioso [cat. 422]. Aparece erguido, con rostro pensativo y gran dignidad que emana tanto de la expresión como de la pose, con el cuerpo equilibradamente musculoso. Cruza su pecho unos girones de piel anudados que asemejan a una banda militar, y en su mano, resuelta con una delicadeza y elegancia extrema, aprieta un papel como si empuñara una espada⁶⁸². Con su otra mano sostiene un cuenco de barro al que se le ha incorporado una cuerda para facilitar su transporte. Completa la escena el cayado, apoyado en una roca en primer plano y ausente de filacteria, al igual que tampoco aparece el cordero.

Uno de los artistas más fecundos en la realización de pinturas protagonizadas por San Juan Bautista adolescente fue Caravaggio. Al menos se le contabilizan siete obras en las que, por lo general, un joven desnudo, apenas cubierto por una gruesa tela roja o parda y un paño de pureza blanco, aparece en primer plano sumido en las sombras que lo

⁶⁸¹ G. de SAINT-LAURENT, “De l’iconographie de Saint Jean-Baptiste”. *Revue de l’art chrétien*, p. 9.

⁶⁸² Esta posición recuerda al *Caballero veneciano* de Giorgione acabado por Tiziano, de hacia 1510 y conservado en la National Gallery de Washington, si bien en esta pintura el caballero sí sostenía en origen una espada, que fue sustituida por los propios artistas por un pañuelo.

circundan y con un fuerte foco lumínico que realza su potente físico. A veces lo acompaña un cordero⁶⁸³ que en algunas ocasiones es sustituido por un carnero con una poderosa osamenta⁶⁸⁴ y en otras es omitido, dejando al santo completamente solo⁶⁸⁵. El conocimiento de la anatomía masculina que Caravaggio demuestra en muchas de sus pinturas queda patente en estas obras en las que sobre cualquier otro elemento destacan los jóvenes cuerpos armoniosos, potenciados con los juegos de luz. Podría hacerse una comparación entre la también numerosa serie de *San Jerónimos* que el pintor también ejecutó, pues las composiciones de los dos grupos de pinturas son muy similares, ya que en todas ellas aparece un santo eremita prácticamente desnudo, con telas rojas y blancas, con los mismos efectos de claroscuro. La diferencia radica en que si bien San Jerónimo muestra la decrepitud de la avanzada edad y del abandono del cuerpo, el Bautista es representado en su momento vital culminante, inmerso en la plenitud física en la cual Caravaggio se recrea [cat. 423].

Un caso aparte dentro de la producción de este artista y, en general, de casi todas las representaciones dedicadas al santo Precursor, es la representación que pertenece en la actualidad a la colección Bonello de Malta, datada en 1607-1608, en la que San Juan, de nuevo adolescente, aparece bebiendo directamente de un salto de agua en una roca, con los brazos en tensión para sostener su peso mientras sacia su sed. En primer plano se aprecia el remate cruciforme del cayado de caña, tratado con gran realismo, pues para componerlo se le ha hecho una incisión de forma vertical, siguiendo las hebras de la madera, por la que se ha introducido el fino travesaño. Curiosamente, este acertado modelo iconográfico que reproduce de manera fidedigna un instante de la realidad cotidiana, al cual se lo dota de trascendencia gracias al simbolismo del agua que purifica a San Juan, como lo hará posteriormente el agua del bautismo, no fue repetido por Caravaggio ni por sus seguidores. Tan sólo hemos localizado otra pintura en la que el Bautista aparece en el acto de beber, en los *Niños de la concha* de Murillo, aunque no hay relación entre ambas composiciones.

⁶⁸³ Como en las pinturas del Öffentliche Kunstsammlung de Basilea y la Galleria Borghese de Roma, de hacia 1610.

⁶⁸⁴ Aparece el carnero en dos versiones prácticamente idénticas, datadas ambas en torno a 1600 y localizadas en Roma, una en los Musei Capitolini y la otra en la Galleria Doria Pamphilj.

⁶⁸⁵ Éste es el caso de las representaciones de la Galleria Nazionale d'Arte Antica, en Roma, y del Nelson-Atkins Museum of Art, en Kansas City, ambas fechables hacia 1604.

No es nada común esta temática en la pintura barroca francesa, pero debido a su contacto con España merece la pena mencionar una obra de interés, el *San Juan Bautista* realizado por Pierre Mignard, que fue encargado en 1679 por el duque de Orléans como regalo a su hija María Luisa por su boda con Carlos II⁶⁸⁶, por lo que siempre ha pertenecido a la colección real y de ésta pasó directamente al Museo del Prado, donde se localiza en la actualidad [cat. 424]. Esta obra sigue las características típicas dentro de la iconografía sanjuanescas, situando al joven semidesnudo y de cabello alborotado en un accidentado paisaje campestre, con el cordero en primer plano así como un pequeño salto de agua en el ángulo izquierdo. El cayado de caña, en este caso, no es cruciforme. Como característica peculiar en esta pintura encontramos la ropa del Bautista, pues Mignard ha fusionado la piel de camello con el manto rojo, es decir, que el tejido velludo constituye el forro de la tela roja, proporcionándole una riqueza inusual en la iconografía de San Juan.

ESPAÑA

En 1641, José de Ribera realizó una serie de cuatro santos eremitas, con *Santa María Egipciaca*, *San Bartolomé* y la *Magdalena penitente* y *San Juan adolescente*, todos en el Prado [fig. 128, cat. 425]. Se desconoce el comitente pero en 1772 fue adquirido a la colección del marqués de los Llanos y pasó a integrar la decoración del Palacio Real. En todas estas pinturas se ha empleado un horizonte bajo que dota de monumentalidad a las figuras, colocadas en primer plano y con un paisaje boscoso detrás presidido por un tronco o roca a contraluz que enmarca a los personajes que. En el caso del Bautista, el árbol refuerza la diagonal que nace en la mano de San Juan y, pasando por su sonriente rostro, continúa por la otra mano del santo y concluye en la cabeza del cordero. San Juan presenta las extremidades alargadas y el rostro delgado propios de la edad y de la dura vida del ermitaño. Sonríe al espectador mientras ofrecen unas hierbas al cordero, que dispone a comer, una opción nada común que da naturalidad a la escena.

⁶⁸⁶ Á. ATERIDO et al, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio. Inventarios reales*, p. 197.

De Antonio del Castillo se conservan varios apuntes y pinturas que representan al Bautista adulto. Destaca sin embargo un dibujo en la Biblioteca Nacional de Madrid que representa un boceto para su futuro *San Juan Bautista* de la Colección Arango⁶⁸⁷ [cat. 426]. Si bien en la pintura final el santo aparece en edad adulta, en el dibujo éste es mucho más joven. La postura es la misma a excepción de las piernas, que en el cuadro están más estiradas, y el torso es más frontal. Los cabellos, así como la colocación del cordero y de la filacteria también presentan diferencias. En el dibujo no señala al animal ni sostiene el libro como en la composición final.

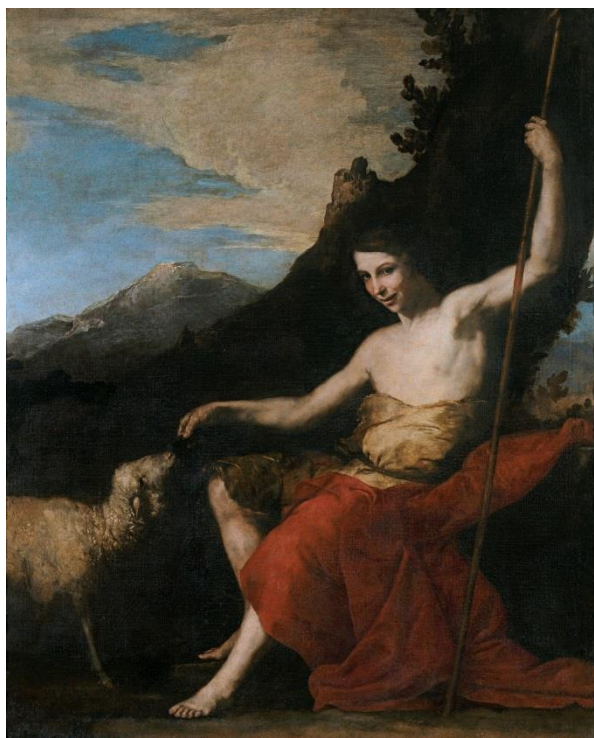


Fig. 128: José de Ribera, *San Juan adolescente*, 1641, Museo del Prado, Madrid

De temática sin duda singular es la obra titulada *El encuentro de San Juan Bautista con unos campesinos a la salida del desierto*, localizada en el Museo Cerralbo de Madrid y fechada hacia 1655-1660⁶⁸⁸ [cat. 427]. Conocida tradicionalmente como *La cabaña*, en la última restauración se vio que había sido recortada y que en el margen izquierdo se localizaba el perfil del santo, cambiando por completo la significación de la obra. Aunque fue restituido en el cuadro, es muy probable que en origen su silueta estuviera completa, habiéndose perdido el resto de su figura. El Bautista aparece envuelto en su manto rojo y como particularidad, el cayado no es cruciforme, sino que es una rama con hojas entre las que se encuentra la filacteria. Se encuentra frente a un humilde hogar campesino en el que es bien recibido por el padre y el hijo pequeño, que lo señala sonriente. El momento que representa es previo al bautismo de Cristo, cuando San Juan decide abandonar su vida en solitario para comenzar a predicar y bautizar, lo que lo

⁶⁸⁷ M. NASCARRROW; B. NAVARRETE, op. cit, p. 99, figs. 148-149.

⁶⁸⁸ M. NASCARRROW; B. NAVARRETE, op. cit, pp. 325-326.

sitúa en los albores de su vida pública, cerrando definitivamente con el ciclo infantil y juvenil.

SEVILLA

Al respecto de este modelo concreto, Pacheco refleja su total desacuerdo al opinar que *«pues en la juventud no habla dél la Sagrada Historia y callan, misteriosamente, los Evangelistas, como lo hicieron de Cristo, no lo manifieste la pintura»*, aunque admite como válida su representación infantil, tampoco presente en los evangelios⁶⁸⁹. Sin embargo, son varias las obras sevillanas que tras él van a representar al Bautista adolescente.

El *San Juan Bautista* del Art Institute de Chicago se encuentra atribuido tanto a Velázquez como a Cano, aunque en ambos casos se trataría de una obra sevillana de realizada por un joven pintor entre 1618 y 1625, aproximadamente [fig. 129, cat. 428]. En la pintura, el santo aparece con rostro sereno dirigiendo la mirada al espectador mientras señala unas luces claras en el cielo, dejando así constancia de que acepta con humildad la misión divina que se le ha encomendado. Deja gran parte de su anatomía,



Fig. 129: Atribuido a Alonso Cano y Diego Velázquez, San Juan adolescente, c. 1618-1625. Art Institute, Chicago

efectuado con gran suavidad y verosimilitud, sin mostrar signos físicos de la vida de abstinencia, antes al contrario, es un cuerpo idealmente plasmado y delicado. Cruza su torso en diagonal una fina cuerda de la que pende un zurrón, un elemento pocas veces representado en este tipo de pinturas. El paisaje que rodea a San Juan sigue las pautas

⁶⁸⁹ PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 662.

habituales, colocando justo detrás del santo un árbol a contraluz para que destaque el contorno del Bautista.

Zurbarán realizó un *San Juan Bautista adolescente* para el banco del retablo mayor de la cartuja de Jerez de la Frontera, haciendo pareja con un *San Lorenzo* y ambos flanqueando el sagrario, aunque actualmente se encuentra en el Museo de Cádiz [cat. 429]. Aparece como un muchacho alto y delgado que, al recibir un fuerte rayo de luz desde la izquierda, se le marcan el pómulo y la clavícula y contornea su musculatura. Está sentado y vuelto hacia el cordero, al cual señala y acaricia, sumido en un estado de serena meditación. La tela que viste, apenas apreciable por el claroscuro, le deja libre el hombro iluminado, y complementa su atuendo con el manto rojo, que si bien no aparece en las Sagradas Escrituras, era tradicionalmente admitido «*por ornato y señal de su glorioso martirio*»⁶⁹⁰. El lóbrego fondo rocoso, esbozado a partir de tonos grisáceos, contrasta con el de San Lorenzo, mucho más acabado y vitalista.

Una pintura parecida se encuentra en el museo de la catedral de Sevilla, aunque Delenda y Ros consideran que no proviene de este templo, sino que se trataría de una obra de devoción privada⁶⁹¹ [cat. 430]. En esta ocasión, el Bautista no mantiene el diálogo con el cordero, que aparece junto a él con la cabeza baja, sino con el cielo. La postura sí es similar, así como la intensidad lumínica, aunque las sombras son menos densas y permite apreciar la vestimenta del muchacho. En esta ocasión, el pelaje de camello está colocado en contacto con su piel, dejando la parte de cuero hacia el exterior.

Zurbarán volvió a repetir la temática aunque de manera muy distinta, en su periodo de madurez, hacia 1659, en un *San Juan Bautista adolescente* que se conserva en una colección particular madrileña [fig. 130, cat. 431]. El Precursor aparece de rodillas, arrobado ante la contemplación de una tenue luz que surge en el cielo y vestido con un trozo informe de piel de camello sujeto mediante una cuerda que le cruzan el pecho en diagonal y se apoya en el hombro, dejando gran parte de su cuerpo al descubierto. Le acompaña un cordero que por sus carencias parece de taller; tampoco están bien resueltas sus piernas, que no se apoyan con estabilidad en el suelo. San Juan se

⁶⁹⁰ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 663.

⁶⁹¹ O. DELEDA, A. ROS, “La visión de San Juan Bautista y el paisaje en la obra de Francisco de Zurbarán”, *Ars Magazine*, nº 16, 2012, p. 103.

encuentra intensamente iluminado, así como el cordero y el bastón, mientras que las rocas y el árbol a su espalda aparecen de nuevo a contraluz. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las pinturas de San Juan Bautista, tras el tronco se abre un profundo paisaje fluvial con acantilados, generando una profunda perspectiva aérea mediante el juego alternante de zonas más iluminadas con otras oscuras, así como de los tonos pardos de los planos más adelantados y los verdes azulados del fondo⁶⁹². La escena completa su mensaje con la incorporación del Bautismo ante Dios Padre, en un plano más retrasado.



Fig.130: Francisco de Zurbarán, San Juan adolescente, c. 1659. Colección privada, Madrid

El único cuadro de Murillo que representa a *San Juan Bautista adolescente* se fecha hacia 1675 y pertenece actualmente a una colección privada de Nueva York [cat. 432]. Repite las características empleadas en sus composiciones de *San Juanito con el cordero*, tanto en el empleo de la luz y del color como en el paisaje y en la ropa y la fisionomía del santo, aunque ajustándose a la diferencia de edad. En esta ocasión el santo presenta los cabellos más largos que en las escenas de su niñez, y su cabeza está rodeada por una aureola blanquecina apenas perceptible. Como elemento anecdótico

⁶⁹² O. DELEND, A. ROS, “La visión de San Juan Bautista y el paisaje en la obra de Francisco de Zurbarán, op. cit., p. 108.

aparece representado en un plano más retrasado un pastor con su burro y un rebaño de ovejas que pacen tranquilas en el prado.

Además de esta pintura han llegado a nuestros días varios dibujos con esta temática, uno se encuentra en el Kunsthalle de Hamburgo [cat. 433], otro en la Galería Gráfica de la Albertina de Viena [cat. 434] y los dos últimos los almacena el Prado, ambos procedentes del legado Villaescusa [cat. 435 y 436]. El primero de ellos es un dibujo a tiza muy acabado y se centra en la íntima relación entre San Juan y el cordero, que en esta ocasión se comunican mediante la mirada y el tacto. El cayado es más grueso y rotundo que los que suelen aparecer en estas composiciones, pudiendo servir de bastón de apoyo al joven profeta y no ser un elemento simbólico sin utilidad práctica.

El dibujo de *San Juan adolescente* de la Albertina presenta una iconografía muy peculiar. En él se observa al muchacho arrodillado recogiendo agua de una cascada en lo que parece un cuenco de poco fondo o una concha, otro objeto similar le pende del cinto, al igual que al Bautista de la *Sagrada Familia* y *San Juanito* de Villegas de la iglesia de San Lorenzo [cat. 74]. Su expresión y el hecho de llevarse su mano libre al pecho dotan a la acción de más trascendencia de la que aparentemente tiene. El más pequeño de los dibujos del Prado, que es a su vez el más abocetado y de factura más rápida de los cuatro conservados de Murillo, muestra a San Juan sedente y con una larga cabellera rizada, el cual, mira al cielo extasiado y abraza al cordero. Las sombras están marcadas con manchas de aguada y con ágiles trazos de líneas próximas entre sí.

En el otro de estos bocetos, de una factura mucho más acabada, el joven San Juan aparece de pie, apoyado en una roca detrás de la cual arranca un árbol del que apenas se aprecia un fragmento del tronco, está absorto mirando el cielo y con cierto aire de sorpresa e inmediatez, mientras el cordero, a sus pies, le observa con atención. En un ángulo aparece una calavera sin mandíbula, un elemento extraño en la iconografía del Bautista, pues él no dedica sus días a meditar sobre la muerte en sí misma, sino sobre la cercana venida del Mesías. Es cierto que San Juan predica el arrepentimiento por la proximidad del Juicio Final, que él estima muy próximo⁶⁹³, pero no es su faceta más

⁶⁹³ Mt 3, 1-2: « En aquellos días se presentó Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea, diciendo: Arrepentíos, porque el reino de los cielos se acerca »; y Lc 3, 7-8: «Decía, pues, a las

señalada. No se tiene constancia de que Murillo realizara un cuadro a partir de este dibujo, aunque se conserva una pintura anónima que se basa en él. Perteneció a la colección del político inglés William Cornwallis Cartwright (+1915) en su residencia de Aynhoe Park⁶⁹⁴. Las únicas diferencias se localizan en las ondulaciones de la filacteria y en el fondo, donde el tronco y la calavera han desaparecido y en el celaje surgen rayos de luz que conducen a San Juan, fuertemente iluminado en claroscuro.

La amable iconografía de este santo en su adolescencia no sólo propició que los grandes artistas del barroco sevillano realizaran composiciones sobre esta temática, sino que también se demandaran copias y versiones de estas obras a maestros de menor calidad, que vienen a demostrar la amplia y variada demanda que debió tener este modelo pictórico. Entre estas versiones se localiza una realizada en torno a 1680-1700 por un seguidor de Juan del Castillo [cat. 437]. En ella se aprecia al santo apoyado en el tronco de un frondoso árbol y sujetando la cabeza de un pequeño y poco realista cordero. Viste la piel de cordero, que libera un hombro y gran parte del torso, y está envuelto, a su vez, por la tela roja, que cae creando rígidos pliegues. El paisaje, de tonos terrosos, muestra un bosque claro y en la lejanía el perfil de una ciudad contorneada de blanco por el sol del amanecer.

muchedumbres que venían para ser bautizadas por él: Raza de víboras, ¿quién os ha enseñado a huir de la ira que llega? Haced, pues, dignos frutos de penitencia y no andéis diciéndoos: Tenemos por padre a Abraham».

⁶⁹⁴ Esta obra aparece reproducida en D. Angulo, 1986, fig. 602.

SAN JUANITO SERVIDO POR ÁNGELES

La iconografía de *San Juanito servido por ángeles* debe situarse entre los temas que no tienen apoyo en las fuentes canónicas. Su aparición puede estar relacionada con otro tema iconográfico ampliamente difundido en la Edad Moderna, la representación de *Cristo servido por ángeles* tras su periodo de ayuno en el desierto y la superación de las tentaciones del demonio⁶⁹⁵, que era un tema muy adecuado para situarlo en los refectorios. Este argumento gozó de cierta popularidad y sobre él se realizaron numerosas pinturas, puesto que era una temática permitida por la censura eclesiástica. Francisco Pacheco no sólo no criticó esta iconografía sino que llegó a pintarla y describirla después en su *Arte de la pintura*⁶⁹⁶, justificando su licitud de este modo: «*Vencido Satanás, dice el texto: “Et ecce angeli accesserunt et ministrabant Ei”; llegaron los ángeles y como a triunfador le servían [...]; servíanle, trayéndole de comer, haciéndole reverencia, adorándolo humildemente como a su Dios y Señor nunca vencido, dice San Bernardo*». Al igual que el teórico, otros pintores sevillanos abordaron esta temática, como Pablo de Céspedes y Juan de Valdés Leal⁶⁹⁷.

Así, a partir de esta iconografía cristológica se constituyó en Sevilla la variante de *San Juanito servido por ángeles*, simplemente sustituyendo el personaje principal, es decir, a Jesús con treinta años por el niño Juan, debido a que los dos vivieron en los mismos parajes desérticos y en ambos casos hay fuentes que citan la aparición de ángeles para confortarlos y darles alimentos, como bien demuestra el obispo Serapio: «*he [San Juanito] will walk in a desert full of angels and prophets, as if they were multitudes of people. Here is also Gabriel, the head of the angels, whom I have appointed to protect him and to grant him power from heaven*»⁶⁹⁸. Aparentemente, esta variación iconográfica se dio tan solo en el ámbito sevillano de la mano de Martínez Montañés y Juan del Castillo.

⁶⁹⁵ Mt 4, 11y Mc 1, 13.

⁶⁹⁶ La pintura de Pacheco, efectuada para el refectorio de San Clemente, data de 1616 se encuentra en el Musée Goya, en Castres.F. PACHECO, op. cit, pp.638-640.

⁶⁹⁷ D. ANGULO; A. E. PÉREZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, tomo I, cat. 120, p .37, fig. XXXVII. La de Pablo de Céspedes fue realizada para el refectorio de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla. Tras la expulsión de la Orden tuvo varios paraderos, en 1811 se trasladó a Madrid y se le perdió el rastro, aunque se conserva un dibujo preparatorio. La pintura de Valdés Leal, de 1663-1664, se localiza actualmente en el Musée Goya, en Castres.

⁶⁹⁸ SERAPIO, *Life os Saint John the Baptist*, p. 244.

La primera de estas obras es uno de los relieves de Martínez Montañés para el retablo de San Juan del convento de Santa María del Socorro que en la actualidad está en la iglesia de la Anunciación [cat. 438]. El Bautista se encuentra en el centro de la composición, sentado hacia el espectador y alzando su báculo, con una pierna elevada sobre una roca y el rostro girado para romper la simetría. Mientras, a cada lado, un ángel le ofrece la comida que lleva en su regazo. Los tres niños están representados a la misma altura, por lo que San Juanito debe ser algo mayor, puesto que está sentado y los otros de pie.

En el caso pictórico, se conservan en una colección particular gaditana y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [fig. 131, cat. 439] y en una colección particular de Cádiz [cat. 440] dos obras muy similares realizadas por Juan del Castillo hacia 1640. En la primera de ellas, dos ángeles representados con la misma edad que el Bautista le ofrecen un plato con viandas, que San Juanito se dispone a coger. Su ropa de pelos de camello ha sido sustituida por una tela de color pardo que deja al descubierto gran parte de su anatomía. Las figuras se sitúan en primer plano y sin relación con el frondoso paisaje que se abre tras ellos, que parece un fondo teatral sin apenas profundidad, al igual que ocurría con el *San Juan Bautista niño* de este mismo artista localizado en la iglesia del convento de Santa Isabel⁶⁹⁹ [cat. 400]. En la pintura del museo se han eliminado los márgenes laterales, desapareciendo así el cordero, posiblemente debido a un recorte posterior. Las únicas modificaciones respecto al cuadro gaditano son las alas y túnicas de los ángeles, la comida del plato y el paisaje. El dibujo parece más duro en esta versión, siendo una obra de menor calidad estilística que la anterior.

Parece que ni el relieve de Martínez Montañés ni las dos pinturas de Juan del Castillo tuvieron consecuentes, por lo que constituyen los únicos ejemplares conocidos de esta variante iconográfica.



Fig. 131: Juan del Castillo, *San Juanito servido por los ángeles*, c. 1640. Museo de Bellas Artes, Sevilla

⁶⁹⁹ Ver la p. 325.

SAN JUANITO Y EL NIÑO JESÚS

La iconografía protagonizada por el Niño Jesús y San Juanito surgió en Italia a partir de la evolución de los modelos en los que aparecen acompañados por la Virgen y, en ocasiones, por algún otro progenitor. Pronto se recurrió a la simplificación de esta temática, según la cual se eliminaron todos los personajes adultos para representar exclusivamente a los dos niños, mostrando cómo la relación de estrecha intimidad que tenían desde su primer encuentro en los vientres de sus madres, en el pasaje de la Visitación, se continuó y desarrolló en el tiempo⁷⁰⁰. Debido a que las pocas fuentes que mencionan los encuentros entre Jesús y el Bautista los sitúan tanto en el hogar de alguno de ellos como en el bosque al regreso de Egipto, será lo más habitual que los dos niños aparezcan o en un interior doméstico o en el exterior agreste y rodeados por la naturaleza.

En este tipo de pinturas suelen aparecer una serie de características que tienden a repetirse con frecuencia. Una de ellas es la exageración en la diferencia de edad entre los dos primos, aunque solamente distan seis meses entre ambos, sin embargo, es habitual que el Bautista esté representado mucho más crecido, aunque en general la diferencia de edad no está tan marcada como en las representaciones de la *Sagrada Familia* y *San Juanito*. Presumiblemente, este recurso se utilizaría para enfatizar visualmente el carácter del Bautista como Precursor que profetiza sobre la llegada de su primo. Con San Juan, además, se introducen claros componentes prefigurativos, tanto de su futuro reconocimiento del Mesías como de su posterior bautismo. Es frecuente que sus papeles de la edad adulta ya estén claramente marcados, dejando constancia de la jerarquía entre ambos. De esta manera, San Juanito tiende a adorar al pequeño Jesús, a señalarlo con su índice o a abrazarlo, dejando en clara evidencia su supremacía. No obstante, no siempre se deja constancia de esta dependencia, y el artista prefiere representarlos con la misma edad, rasgos muy similares e interactuando en igualdad.

Los sentimientos de marcado afecto también se repiten constantemente y crean escenas de gran amabilidad, no sólo en las escenas en las que los niños se abrazan o se besan,

⁷⁰⁰ G. de SAINT-LAURENT, “De l’iconographie de Saint Jean-Baptiste”. *Revue de l’art chrétien*, p. 23-24.

sino que en general, la comunicación a través de gestos o miradas delatan la estrecha relación y el cariño entre ambos.

EUROPA

Una representación muy temprana del *Niño Jesús* y *San Juanito* aparece en una de las tablas de un retablo dedicado a la Virgen, el Niño Jesús y San Juanito, en la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe (Alemania), fechado hacia 1410-1420 y atribuido al Maestro del Paraíso de Frankfurt [cat. 441]. Los dos niños aparecen en primer plano, rodeados por un bosque montañoso que se desarrolla en altura tras ellos y en el cual el artista no ha escatimado a la hora de representar pájaros y flores. Ambos están representados con rasgos muy similares, también coinciden la altura y el pelo, y van vestidos con una túnica corta que, en el caso del Bautista es velluda. La relación entre ambos no es fría pero sí más distante que en las versiones posteriores, pues San Juan le ofrece su mano y Jesús lo bendice, sin que llegue a haber contacto físico, a diferencia de la mayor parte de las escenas desde el renacimiento.

Leonardo es el creador de uno de los modelos iconográficos más seguido del *Niño Jesús* y *San Juanito*. La Royal Library del Windsor Castle custodia el boceto con los dos personajes, que no ocupa más que un ángulo de la hoja y que se fecha hacia 1490-1500 [fig. 132, cat. 442]. El gran número de pinturas contemporáneas y posteriores que se basan estrechamente en esta obra potencian la idea de que, necesariamente, da Vinci debió realizar un cuadro de esta temática, puesto que el dibujo no pudo ser difundido. En él aparecen los niños desnudos y sentados, imposibles de distinguir entre ellos porque los dos tienen la misma edad y ninguno posee ningún elemento diferenciador⁷⁰¹. Ambos se contorsionan para besarse y abrazarse tiernamente, además, el niño de la izquierda sujeta suavemente el mentón de su primo. Detrás de ellos se ha dibujado la silueta de unas puntiagudas rocas en sombra.

En todas estas pinturas que se inspiran en el dibujo se repiten algunas características que no están presentes en él. Por un lado, el dibujo aparece invertido, es decir, que la figura

⁷⁰¹ En algunas de las versiones de este dibujo sí están identificados con claridad, siendo San Juanito en esos casos la figura de la izquierda.

de la izquierda del dibujo aparece a la derecha de los cuadros. Por otro, la figura de la derecha del dibujo ha cambiado la colocación de las piernas, pasando a flexionarlas hacia delante, y también ha modificado uno de sus brazos. Todos estos elementos que difieren entre el dibujo original y todo el conjunto de pinturas posteriores hacen evidenciar con más seguridad aún que estos artistas no conocieron el dibujo, sino una obra acabada de la mano de Leonardo, en la que éste modificó algunos aspectos de su diseño previo.



Fig. 132: Leonardo da Vinci, *Niño Jesús y San Juanito*, c. 1490-1500. Royal Library, Windsor

Entre las numerosas versiones de este tema, se encuentran las cuatro realizadas por Joos van Cleve y su taller, tres de ellas prácticamente idénticas [cat. 443-445]. En estas obras los niños están dentro de un lujoso interior y tras ellos se abre un balcón en el que se pierde un paisaje en lejanía⁷⁰². Marco d'Oggiono realizó junto a su obrador una pintura con los dos niños ambientados en un paisaje exterior, a los que añadió en

otra versión a la Virgen de la *Virgen de las rocas*⁷⁰³ [cat. 447], al igual que Bernardino de' Conti, si bien éste eliminó el paisaje⁷⁰⁴ [cat. 448]. Bernardino Luini adjuntó a su vez a San José e hizo reconocible a quién representa cada niño colocando junto a uno de ellos el cayado del Bautista [cat. 449]. Otra pintura, considerada actualmente copia de Luini, representa el detalle de los santos primos, colocados en la misma posición que en las demás versiones aunque sus rostros no llegan a tocarse⁷⁰⁵ [cat. 450]. Quentin Massys también interpretó este tema, aunque de una manera algo más libre. En su versión, los

⁷⁰² Conservadas en el Art Institute de Chicago, en el Musée Royaux d'Art de Bruselas y en colección privada, proveniente de Frankfurter Stadel-Museum, donde había estado en préstamo. Una cuarta versión de van Cleve en la que se ha cambiado el decorado interior y se ha omitido el paisaje, se localiza en el Museo di Capodimonte, Nápoles.

⁷⁰³ Colección real inglesa y colección Thuelin de París.

⁷⁰⁴ Pinacoteca Brera, Milán.

⁷⁰⁵ Estas dos obras se conservan en el Museo del Prado, Madrid. La primera de ellas fue un regalo de Cosme de Medici a Felipe II, mientras que la segunda perteneció a la colección de Isabel de Farnesio.

santos primos se encuentran en primer plano, y detrás de ellos se aprecia una anciana que alza las manos y les dedica una sonrisa. La escena acontece en un interior doméstico flamenco, apreciándose una cama a medio hacer y una ventana acristalada⁷⁰⁶ [cat. 451].

En la mayoría de las numerosas pinturas que realizó Bernardino Luini en las que representa a San Juanito, éste aparece acompañado por su primo y por la Virgen María. Sin embargo, en la National Gallery de Canadá, en Ottawa, se conserva una obra de su autoría el *Niño Jesús y San Juanito* [cat. 452]. En ella aparecen de pie, desnudos y sin nada que los distinga salvo una leve diferencia de altura, hundiendo sus dedos en la espesa lana del cordero situado al centro. El fondo, muy oscuro, se cierra completamente con un macizo seto de tallos y hojas entre las que destacan intensamente dos orquídeas amarillas.

A Guido Reni se le atribuyen dos estampas que fueron muy difundidas, la primera de ella copia un dibujo perdido de Agostino Carracci [fig. 133, cat. 453]. En ella, San Juanito se encuentra arrodillado y Jesús le ofrece sus brazos, aunque más que abrazarlo, da la sensación de que el Niño está ayudando al Bautista a incorporarse. Los dos se miran a los ojos y se dedican amables sonrisas, aportando en esta interrelación física y visual una actitud de ternura infantil muy acertada. El segundo grabado



Fig. 133: Guido Reni a partir de Agostino Carracci, *Niño Jesús y San Juanito*, siglo XVII. British Museum, Londres

⁷⁰⁶ En Chatworth House, Derbyshire.

mantiene la misma idea, aunque Jesús acaricia el rostro de San Juanito, que a su vez tiene las manos unidas para rezar. El paisaje se ha ampliado y de fondo se encuentra San José y la Virgen, por lo que la escena se sitúa en un descanso en la huida o la vuelta de Egipto [cat. 454].

Asimismo, del propio Reni es una pintura de hacia 1640 conservada en la National Gallery de Londres en la que aparecen el Jesús y San Juan con unos doce años de edad, algo mayores de lo habitual en este tipo de composiciones [cat. 455]. Las diferencias entre ambos dejan patentes la delicadeza de Jesús frente a las duras condiciones de vida que el Bautista soporta en el desierto. Así, Jesús es un poco bastante más pálido, con los ojos más rasgados, el cabello rubio y más liso. Apoya su brazo en el hombro de su primo mientras con su otra mano hace ademán de bendecirlo, mientras San Juan une sus manos en actitud de oración. Junto a la comunicación física, los santos mantienen un fuerte contacto visual que denota una intensa compenetración entre ambos.

Rubens efectuó un *Niño Jesús y San Juanito* que se conserva en el Château Chenonceau [cat. 456]. Esta obra fue muy difundida gracias a que fue grabado poco después por Christoffel Jeghel⁷⁰⁷. En primer plano aparece Jesús, guarecido bajo una oquedad y apoyado en un tronco que ha cubierto con su manto. Junto a él se inclina San Juanito, representado con un gran parecido físico a su primo pero con el cabello y la piel más morenos, como era tradicional. Ambos niños centran su atención en el cordero, al que están acariciando mientras el Bautista mira con atención a su primo, al cual se le ha añadido una sonrisa en el grabado. Sus figuras siguen los prototipos tradicionales de Rubens, con rostros de amplias mejillas y narices finas, espesos cabellos ondulados y anatomías rollizas. Destaca asimismo la impetuosa naturaleza, con las ramas mecidas por la brisa en la versión grabada, al igual que la gran diversidad de especies vegetales y animales repartidas por todo el espacio.

Rubens realizó otro modelo de *Niño Jesús con San Juanito y ángeles* de la que se conservan varias pinturas, en general modificando los elementos del bodegón, las cuales suelen atribuirse a la mano de Frans Snyders. Encontramos versiones en el Kusthistorisches Museum de Viena [fig. 134, cat. 458]; en Wilton House, en Wiltshire y

⁷⁰⁷ British Museum, cat. n° W,5.77.

en Kingston Lacy Estate, en Dorset, que parece de taller [cat. 459]. La escena se desarrolla en formato apaisado, con la figura de Jesús al centro de la composición recostado en un cojín junto al Bautista que, sentado de espaldas, se gira para señalarlo con el dedo, creándose una relación entre ambos niños gracias a las miradas y al tacto, pues Jesús aprovecha para acariciarle el rostro. El ángel de la derecha ofrece al Niño un racimo de uvas, elemento pasionario que recuerda a la sangre de Cristo. Este elemento prefigurativo del martirio se ratifica al alzar, con la otra mano, unos sarmientos en la versión de Viena, una botella de cristal con vino en la de Wiltshire y una rama con frutos rojos en la de Dorset. Cierra la escena a la izquierda otro ángel que intenta levantar al cordero, que en la tercera pintura se ha sustituido por un pavo blanco.



Fig. 134: Peter Paul Rubens y Frans Snyders, *Niños Jesús, San Juanito y ángeles*, c. 1615-1620. Kunsthistorisches Museum, Viena

Otra pintura del *Niño Jesús* y *San Juanito* de Rubens, en este caso con colaboración de van Dyck, se fecha hacia 1618-1620 y se localiza en el Museo del Prado proveniente de la colección del marqués de Carpio, donde ya se encontraba en 1677 [cat. 460]. Pintados de cuerpo entero en un formato alargado, resalta en la oscuridad de la noche la amplia túnica blanca de Jesús, que sonríe con inocencia al cordero mientras lo acaricia. Por su parte, el Bautista aparece frontal, con el rostro radiante de felicidad y señalando al animal mientras sostiene un potente bastón cruciforme. Cierra la composición por la derecha el perfil de una fuente de varios cuerpos que acaba en un estanque a los pies del Niño. Este elemento viene a sustituir la representación, más habitual, del río Jordán. Su

simbología es la misma, siendo una clara alusión a la futura escena del Bautismo que protagonizaran de nuevo los dos santos primos.

Por último, a Van Dyck se le atribuyen dos pinturas muy parecidas del *Niño Jesús y San Juanito*, que se encuentran en la colección real británica y en la Dulwich Picture Gallery de Londres, ambas están fechadas entre 1638 y 1640 [cat. 461 y 462]. Muestra un momento de intimidad entre los dos primos, en el que el Bautista se arrodilla para adorar a Jesús y éste lo interrumpe para besarlo. El Niño aparece desnudo, portando tan sólo el manto rojo y el orbe como atributos, que se relacionan a su vez con su triunfo más que con una escena de carácter biográfico. San Juanito, por su parte, está plasmado según su iconografía tradicional.

ESPAÑA

Al igual que ocurre con *San Juanito con el cordero*, no son muchos los ejemplos conservados de esta variedad iconográfica, puesto que en la mayoría de las representaciones de San Juanito que se realizaron en el ámbito español se optó por pintarlo junto con la Virgen y el Niño Jesús y otros miembros de su familia.

Alonso Cano realizó una pintura, conservada actualmente en el Hermitage, en la que representa al *Niño Jesús y San Juanito* [cat. 463]. La atribución a este artista ha sido muy discutida a lo largo de la primera mitad del siglo XX⁷⁰⁸, si bien la aparición en los fondos del Museo del Prado del dibujo preparatorio del cuadro [cat. 464], efectuado claramente por la mano de Cano, eliminó las pocas dudas que se mantenían al respecto de su autoría⁷⁰⁹. Se muestra al Niño Jesús bendiciendo a su primo mientras agarra el cayado, mucho más corto en el dibujo que en la obra final. También se ha modificado la rodilla del Bautista, y se ha definido el paisaje, incluyendo la presencia del río. El foco lumínico recae en la figura del Niño dejando a San Juanito en las sombras. De esta sutil manera, se representa el versículo que, hablando del Bautista, dice «no era él la luz, sino el testimonio de la luz»⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Catálogo de la exposición *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, p. 116.

⁷⁰⁹ Museo del Prado, cat. n° D00063.

⁷¹⁰ Jn 1, 8.

En el Museo del Prado se conserva un *Niño Jesús y San Juanito* de Frías y Escalante, fechado en torno a 1668 [cat. 465]. Los niños están ataviados tan sólo por un manto, dejando ver sus cuerpos rollizos, tienen la misma edad y la misma apariencia y posiblemente hayan compartido el modelo. Se encuentran en un interior, acompañados por el cordero y rodeados de cojines, telas y objetos, entre los que se distingue un gran orbe de cristal, una cesta de frutas y el bastón de Juan, fabricado con cañas astilladas y con la filacteria anudada. Parecen haber sido sorprendidos mientras iban a acariciar al cordero, y Juan lanza una mirada de sorpresa directamente al espectador.



Fig. 135: Juan Antonio Frías y Escalante, *Niño Jesús y San Juanito*, c. 1668. Museo del Prado, Madrid

SEVILLA

Desde 1972, se encuentra en la iglesia de la Anunciación el retablo de San Juan Bautista del convento de Santa María del Socorro, contratado por Martínez Montañés y Juan de Uceda en 1610 y finalizado hacia 1620. Se compone de una serie de relieves y pinturas con San Juanito como protagonista que están considerados los primeros de esta temática

en la producción sevillana. Los relieves representan a *San Juanito despidiéndose de sus padres* y a *San Juanito servido por un ángel*, mientras que las pinturas, realizadas sobre tabla, son *San Juanito con el cordero* en la puerta del sagrario y en las calles laterales *San Juanito rezando a Dios Padre* y *El abrazo del Niño Jesús y San Juanito*⁷¹¹ [cat. 466]. El retablo en su conjunto necesita una restauración, que se hace aún más evidente en las pinturas ya que su pésimo estado de conservación dificulta su estudio y hace que sea imposible apreciar los detalles.

En *El abrazo del Niño Jesús y San Juanito* se sigue el modelo de la stampa de Guido Reni a partir de Agostino Carracci [cat. 453], que constituía una gran novedad en esos años y que parece ser la primera vez que se utiliza en España. Así, siguiendo el grabado, están representados aproximadamente con la misma altura y se da preminencia a la figura de Jesús al colocar al Bautista flexionando las rodillas. Sin embargo, Uceda ha aumentado la edad de los niños, mostrándolos más estilizados, y ha vestido a Jesús con túnica y capa, mientras que en la stampa va desnudo.

También Murillo se inspiró en este grabado de Reni para componer su *Abrazo del Niño Jesús y San Juanito*, del cual se conserva el original y la réplica en el Museo del Hermitage [cat. 467] y en el Fondo Cultural Villar Mir [fig. 136, cat. 468] respectivamente, teniendo el primero de ellos el lateral derecho recortado. En el siglo XVIII, la pintura rusa se encontraba en Madrid y pertenecía al banquero Florencio Kelly, en 1732 fue adquirida por la corona y pasó al Palacio Real, después a la basílica de San Lorenzo del Escorial, donde aparece inventariada en 1773, y de nuevo al Palacio Real de Madrid, donde se nombra en el inventario de 1794. En 1810, fue expoliada por los franceses y volvió a aparecer en 1852 en la venta Soult de París, donde fue adquirida por el Hermitage. La pintura del Fondo Cultural Villar Mir fue comprada en el mercado de arte en 1999⁷¹².

⁷¹¹ Todas estas obras han sido comentadas en este trabajo de investigación. Ver p. 326, nota 668.

⁷¹² Catálogo de la exposición *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio*, p. 86; D. ANGULO, *Murillo*, I, p. 439; II, figs. 672 y 599; E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*, p. 166, cat. 171-172.



Fig. 136: Bartolomé Esteban Murillo, *Abrazo del Niño Jesús y San Juanito*, c. 1660-1670. Fondo Cultural Villar Mir

En ambas pinturas, la influencia de la estampa resulta evidente a la hora de plasmar la postura de San Juan, aunque con diferencias tanto en el modelo del niño como en detalles como la colocación de la cabeza y del brazo izquierdo, así como la eliminación de los desniveles del terreno y modificaciones en la ropa. La figura de Jesús es todavía menos dependiente del grabado, pues está de pie y vestido y con el rostro menos inclinado. Además,

Murillo ha colocado tras ellos un rompimiento de gloria con tres angelitos que son observados por el cordero, y una cesta con manzanas en primer plano sobre una tela roja que bien podría tratarse del manto del Bautista. Con este bodegón, la escena se puede situar en el encuentro entre ambos niños cuando la Sagrada Familia atraviesa el desierto a la vuelta de Egipto⁷¹³, así como se alude a la redención del pecado original a través de Jesús, como demuestra la actitud de reconocimiento de San Juan.

Murillo volvió a representar el encuentro entre los dos primos en *Los niños de la concha*, fechada hacia 1670-1675 [cat. 469]. La pintura fue adquirida por la reina Isabel de Farnesio durante el Lustró Real y fue colocada en los palacios de La Granja de San Ildefonso, de Aranjuez y de Madrid hasta llegar al Museo del Prado en 1819. En la pintura aparece un Niño Jesús de dulce sonrisa dando de beber agua con una concha a su primo, el cual tiene resueltas las piernas de una forma parecida a la del grabado de Reni. Completan la escena la atenta mirada del cordero y tres ángeles esbozados en el fondo paisajístico. De esta manera, Murillo representa el bautismo espiritual que realiza Cristo, a diferencia del de San Juan, que es de agua y con finalidad penitencial⁷¹⁴. Así se cumple en la pintura lo que el mismo Precursor le dice a Jesús antes de bautizarlo, «Soy

⁷¹³ Ver p. 116.

⁷¹⁴ Mt 3, 11.

yo quien debe ser bautizado por ti»⁷¹⁵. Por tanto, se refuerza el carácter especial de Juan, que ha sido elegido por Cristo para llevar a cabo su fundamental tarea. El resultado es una obra llena de espiritualidad, ternura y plásticamente bella.

Juan de Valdés Leal realizó una pintura que representa a *Niño Jesús abrazando la cruz con San Juanito*, conservada actualmente en una colección particular francesa⁷¹⁶. [cat. 470] Es una obra de cariz pasionista en la que Jesús se muestra meditativo ante su futuro martirio y el Bautista hace de intermediario con el espectador, mostrando en su expresión la angustia ante la visión de su primo con la cruz. Destaca en esta obra el estudio anatómico infantil efectuado por el pintor, especialmente en las manos rollizas y en el brazo del Bautista, de gran naturalismo.

Fueron dos las ocasiones en las que Juan Simón Gutiérrez representó el encuentro entre el *Niño Jesús* y *San Juanito*, realizando dos versiones muy similares, una conservada en una colección particular francesa y la otra perteneciente a la Hermandad del Silencio de Sevilla [cat. 472]. Para las posturas de los santos y del cordero, Gutiérrez se inspira en el grabado de Christoffel Jeghel del original de Rubens, si bien los niños tienen la impronta murillesca típica de Gutiérrez. También se ha variado el paisaje y las telas que acompañan a las figuras, se ha añadido el cayado del Bautista y tres angelitos que les arrojan flores desde el cielo y se han modificado las expresiones de los niños, haciendo que se miren a los ojos.

Otro *Niño Jesús* y *San Juanito*, de nuevo localizada en un ambiente celestial, circuló hace unos años en el mercado de arte [cat. 471], en la que se muestra a San Juanito besando un pie del Niño mientras éste lo bendice y le muestra una pequeña cruz. Se trata de una obra anónima sevillana del siglo XVIII sin grandes pretensiones artísticas, pero que encaja con el gusto de la ciudad hacia las figuras infantiles amables incluso cuando se trata de escenas con significación religiosa, y demuestra que el interés por la niñez de los personajes sagrados se mantuvo también en una época tan tardía.

Más modesta es el *Niño Jesús dormido con San Juanito* atribuido a Francisco Pérez de Pineda el Joven y conservada en una colección particular madrileña [cat. 473]. Jesús

⁷¹⁵ Mt 3, 14.

⁷¹⁶ Esta pintura ha sido comentada en las pp. 434-435.

aparece dormido, con una postura que recuerda al Niño Jesús dormido sobre la cruz de Caylus⁷¹⁷, aunque con notables limitaciones técnicas, al igual que en la figura de San Juanito, que aparece tras él adorándolo. El fondo se cierra con unas gruesas cortinas rojas que rodean la cama de Jesús a modo de dosel y que se recogen a ambos lados del primer plano, permitiendo al espectador observar un momento de intimidad como si de un escenario teatral se tratase.

⁷¹⁷ Ver p. 427.

EL NIÑO JESÚS

BUEN PASTOR

Es ésta una de las iconografías más antiguas de Jesús, ya que se conocen ejemplos desde el siglo III. La base documental sobre la que se fundamenta se localiza en una de las parábolas que recoge San Lucas: «¿Quién de vosotros, teniendo cien ovejas, si se pierde una, no deja las noventa y nueve en el desierto y marcha en busca de la perdida hasta que la encuentre? Luego, al encontrarla, la pone sobre sus hombros lleno de alegría y, al llegar a casa, llama a los amigos y vecinos, diciéndoles: “¡Alegraos conmigo, porque he encontrado mi oveja perdida!” Pues bien, os digo que habrá más alegría en el cielo por un pecador que se arrepiente que por noventa y nueve justos que no necesitan penitencia»⁷¹⁸. La misma parábola se encuentra en San Mateo⁷¹⁹, mientras que San Juan recoge un texto diferente aunque muy relevante, pues en él Jesús dice «yo soy el buen pastor»⁷²⁰. El énfasis de los evangelistas sobre la idea del Mesías como guía de un manso rebaño busca enlazar con las profecías del Antiguo Testamento, puesto que esta comparación tiene su origen en los Salmos y en los libros de Isaías y Ezequiel⁷²¹. Así, Jesús se convierte en el pastor que protege y cuida a sus ovejas que anunciaban los textos veterotestamentarios.

Para la representación de esta temática, los artistas tomaron dos modelos difundidos desde el arte arcaico griego. El primero de ellos es el del *Hermes crióforo* y el *Moscóforo*. En ambos casos, se trata de un joven adulto, en ocasiones barbado, vestido con un chitón corto o con un exomis que le deja libre el hombro derecho, y lleva sobre sus hombros o en sus brazos un carnero o un ternero. De la primera tipología, destaca el *Hermes* del Museo Barracco de Roma, considerado una copia romana de la célebre escultura efectuada por Calamis para su santuario de la ciudad beocia de Tanagra [cat. 474]. El *Moscóforo* más conocido se encuentra en el Museo de la Acrópolis [cat. 475] y se data hacia el 570 a.C., mientras que el Antikenmuseum de Basilea tiene otra escultura muy similar.

⁷¹⁸ Lc 15, 4-7.

⁷¹⁹ Mt 18, 12-14.

⁷²⁰ Jn 10, 11-18.

⁷²¹ Salmos 23, «El Señor es mi pastor, nada de falta»; Is 40, 11: «Como un pastor apacienta a su rebaño, en brazo recoge a los corderos, en su seno los lleva...» y Ez 34

La segunda tipología en la que se basa iconografía del Buen Pastor es la de *Orfeo rodeado de animales salvajes*, amansados gracias a la música de su lira⁷²². Suele aparecer representado con una túnica larga, con un chitón o desnudo, aunque prácticamente siempre porta una clámide y un gorro frigio. Puede estar sentado en una roca o de pie apoyando un pie sobre ella, envuelto en un paisaje bucólico representado mediante algunos árboles. Esta escena era típica en los sarcófagos y de los mosaicos de los triclinios, al ser un dios relacionado tanto con la muerte como con la música. En el Szépművészeti Múzeum de Budapest, en el Museo Archeologico Nazionale Antiquarium Turritano de Porto Torres, en Cerdeña [cat. 476] y en el Museo de Zaragoza hay mosaicos que representan a Orfeo. Resulta especialmente interesante el ejemplo español, por la gran diversidad de animales así como por la imaginativa forma de representar el follaje. Aunque menos frecuente, también se realizaron esculturas exentas de este pasaje mitológico, siguiendo una doble vertiente. En la primera, tan sólo aparece Orfeo con su lira y, en ocasiones, con algún animal a sus pies, como se aprecia en las esculturas del Museo Archeologico de Ravena [cat. 477] y en el Museo Centrale di Montemartini de Roma; en la segunda se incorpora un fondo calado compuesto por ramajes y bestias, como las piezas expuestas en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas y la del Museo de Sabratha (Libia).

Tanto Hermes como Orfeo eran divinidades con vínculos con el más allá y ambos habían retornado del mundo de los muertos. Este aspecto motivó que los primeros cristianos de origen pagano, a los que no les bastaba con venerar un dios informe sino que necesitaban poder representarlo antropomórficamente, los pusieran en relación con la resurrección de Cristo, como se demuestra en una de las pinturas de la catacumba de los santos Marcelino y Pedro, donde en un arcosolio se ha representado a Orfeo como símbolo de la vida más allá de la muerte. Además, no puede pasarse por alto que Orfeo es hijo de Apolo, el dios del sol. Gracias a estos paralelismos por un lado, y a la idoneidad iconográfica de los dos modelos representativos por el otro, la cristianización de este trasunto no fue complicada, puesto que no hubo ninguna modificación física salvo en las representaciones de Orfeo, donde se elimina el instrumento musical y los animales salvajes pasan a ser un rebaño de ovejas. Por este motivo, en las obras descontextualizadas o en las que se combinan elementos cristianos con otros paganos,

⁷²² L. RÉAU, op. cit., tomo I, vol. II, p. 38.

como era frecuente en los años de convivencia de ambas religiones, resulta complicado saber si el personaje hace referencia a un dios clásico o a Jesús. Desde los orígenes de la iconografía del Buen Pastor, las dos tipologías mitológicas se tomaron como referencia indistintamente, y en ocasiones, los dos modelos se intercalan, es decir, Cristo aparece cargando un animal sobre sus hombros a la vez que está rodeado por el resto de la grey.

Las primeras representaciones se dieron tanto en relieves de sarcófagos⁷²³ como en pinturas, destacando las efectuadas en el arcosolio del baptisterio de Dura Europos, de hacia el año 235, y las de las catacumbas de San Calixto [cat. 480], de Santa Priscila y de los santos Marcelino y Pedro. Su incorporación a la estatuaria exenta fue prácticamente simultánea, teniendo las versiones del Museo Pío Cristiano de los Museos Vaticanos [cat. 478], del Museo Arqueológico de Estambul y de la Casa Pilatos de Sevilla [cat. 479] como algunos de los ejemplos más notables y antiguos si se considera que representan a Cristo y no a Hermes. La conservada en Sevilla se fecha hacia el año 325 y proviene de la colección que el I duque de Alcalá constituyó durante su virreinato en Nápoles (1558-1571). Algunas de estas primeras esculturas van a representar a Jesús como un muchacho muy joven, como se aprecia en el *Buen Pastor* del Museo Cristiano y Bizantino de Atenas o en dos versiones del Museo Arqueológico de Estambul, donde se lo muestra como a un niño. La temática también pasó al ámbito de la joyería, siendo desde los siglos III-IV un tema recurrente para decorar la piedra de los anillos, como los conservados en el British Museum⁷²⁴, y al de los mosaicos, destacando el de Gala Placidia, en Ravena, del siglo V [cat. 481]; debido a su fecha más tardía Jesús aparece con algunas modificaciones en relación a las obras anteriores, como son la presencia del nimbo, la sustitución del cayado de pastor por una gran cruz dorada y la sustitución del chitón por una túnica talar.

El *Hermes crióforo* se vio irremediabilmente desplazado por el *Buen Pastor*, que llegó a sustituirlo completamente. Tras un periodo de convivencia de ambos modelos, con la caída de la religión grecorromana la versión pagana desapareció a favor de la cristiana y

⁷²³ En el Camposanto de Pisa hay varios sarcófagos con la representación del Buen Pastor. Asimismo, el Museo Pío Cristiano, perteneciente a los Museos Vaticanos, tiene varios ejemplos notables, como el sarcófago della via Salaria (c. 275-300). En la iglesia de Santa Cruz de Écija hay un sarcófago del siglo V donde también aparece representada esta escena.

⁷²⁴ Por citar algunos de ellos, ver inv. n° 1856,0425.17, n° 1856,0425.21, n° 1865,0224.1 y n° 1856,0425.10, más complicado porque también introduce los pasajes de Jonás y Daniel.

no volvió a aparecer en el arte, ni siquiera en los posteriores periodos de florecimiento de la cultura clásica. La suerte del *Orfeo* rodeado de animales va a ser más afortunada, pues tras el periodo de olvido medieval fue rescatado en el renacimiento y se convirtió en una figura habitual, puesto que se asignó la lectura alegórica que lo compara con Cristo al haber vuelto del mundo de los muertos. Su auge no se dio solamente en el ámbito plástico, sino que también se le dedicaron composiciones musicales, llegando a ser el protagonista de la primera ópera, *L'Orfeo* de Monteverdi.

No obstante, tras el periodo paleocristiano la iconografía del *Buen Pastor* también pasó al olvido, hasta que comenzó su paulatina recuperación desde el siglo XV. En el Staatliche Graphische Sammlung de Munich se conserva una de las versiones más antiguas e interesantes, una xilografía fechada entre 1450 y 1465 y realizado en Ulm [cat. 482]. En él que aparece el *Niño Jesús triunfante* desnudo, con el orbe y un báculo cruciforme con una banderola. Está sentado sobre un cojín y a su regazo acude el cordero. El interés de este grabado radica en que preludia dos modelos iconográficos infantiles que gozarán de gran éxito con posterioridad.

A lo largo del siglo XVI, la parábola del buen pastor se representó de dos maneras diferentes y coetáneas. Según la primera tipología Jesús aparece contando la parábola a los apóstoles o a los escribas y los fariseos como dice Lucas, mientras al fondo se desarrolla el pasaje de la narración. Así se encuentra representada en algunos grabados, como en dos obras que fueron realizadas en Basilea en 1509 y en 1511 y otra efectuada en Colonia y datada en 1580, todas conservadas en la actualidad en el British Museum⁷²⁵ [cat. 483-485]. Esta versión se vio sustituida por el otro modelo representativo, en el que se nos muestra a Jesús siendo él mismo quien porta el cordero o custodia la grey. Como pastor rodeado por su rebaño, tenemos un primer ejemplo moderno relevante en el relieve de la bóveda del Gros-Horloge de Rouen, datado entre 1527 y 1529 [cat. 486]. En esta representación Jesús aparece en un gran tondo, alimentando a uno de los animales que le flanquean y rodeado por elementos naturalistas en bajorrelieve que sitúan la escena en un bosque.

El modelo de Jesús cargando al animal sobre sus hombros fue el elegido en las primeras pinturas renacentistas conservadas del *Buen Pastor*. La más antigua es de Frei Carlos,

⁷²⁵ Inv n° 1927,0614.104, n° 1927,0614.127 y n° 1860,0114.366, respectivamente.

fechada hacia 1520 y localizada en el Museo de Arte Antiga de Lisboa [cat. 487]. Muestra a un Cristo de rostro taciturno envuelto en una angulosa túnica y con el cordero entre los brazos, apoyado en su pecho. Está en un belvedere decorado con columnas de mármol rojo y suelo polícromo; tras él, Frei Carlos ha colocado una pesada tela tejida con motivos florales que oculta el paisaje y enmarca la figura de Cristo, es el mismo recurso que se empleaba habitualmente en la escuela véneta.



Fig. 137: Lucas Cranach y taller, *Bien Pastor*, c. 1540. Angermuseum, Erfurt



Fig. 138: Julius Goltzius a partir de Maarten de Vos, *El Buen Pastor conduciendo su rebaño a la Jerusalén celeste*, c. 1600. British Museum, Londres

El *Buen Pastor* también aparece centrando la portada de *Von den Conciliis und Kirchen*, de Lutero, publicada en Wittemberg en 1539 como respuesta a las predicaciones de Johannes Agricola [cat. 488]. El reformador vio en el tema de la oveja descarriada una referencia a la coyuntura religiosa de su momento, los fieles se habían alejado del camino de Cristo y, siguiendo los preceptos que él mismo promovía, podían volver al redil. Este grabado hay que ponerlo en relación con Lucas Cranach el Viejo, uno de los pintores más involucrados con la causa reformista y retratista habitual de Lutero, puesto que en el Angermuseum de Erfurt se conserva una pintura, considerada de Cranach y taller y fechada hacia 1540 [fig. 137, cat. 489], que sin duda reproduce el mismo modelo del grabado. Las diferencias entre el cuadro y la portada radican en que en el

segundo Cristo desvía la mirada, se ha suprimido el mechón que cae sobre su frente, su túnica tiene marcado el cuello y los puños y la oveja ha volteado su cabeza. No obstante, en la pintura la figura de Cristo gana fuerza expresiva, puesto que se han eliminado el paisaje, los emblemas y la cartela. De esta manera, aparece sobre el fondo negro ocupando todo el espacio del cuadro, es una pintura directa, sin colores ni elementos que distraigan de la mirada de Jesús, que está clavada en el espectador con expresión triste y cansada.

Desde la perspectiva católica, el Buen Pastor representa la fuerza del arrepentimiento y del perdón y, por lo tanto, una reivindicación de la confesión, tan denostada por la Reforma. Siguiendo esta línea se encuentra el grabado de Raphael Sadeler I, datado hacia 1580 y que reproduce un dibujo de Maarten de Vos [cat. 490], o varios lienzos de Philippe de Champaigne, pintor de María de Medici y del cardenal Richelieu. El Buen Pastor también aparece en una serie de cuatro grabados de Julius Goltzius basados en dibujos de Maarten de Vos, compuesta por las escenas de *El mal pastor*, *San Pedro como pastor*, *El Buen pastor defendiendo su rebaño de lobos* y *El Buen Pastor conduciendo su rebaño a la Jerusalén celeste* [fig. 138, cat. 491]. Otra versión de este último tema fue realizada por Hans Bol también a finales del siglo XVI⁷²⁶ [cat. 492].

⁷²⁶ Para el grabado de Sadeler I, British Museum, inv. n° 1863,0509.674. Para la serie de Goltzius, BNE, signatura Invent/3546-Invent/3549. Para el grabado de Bol, British Museum, inv. n° 1901,0611.84.

BUEN PASTOR NIÑO

Durante el periodo barroco se va a seguir representando al Buen Pastor como adulto, si bien no se han conservado en Andalucía ninguna obra de entidad, puesto que fue totalmente sustituido por su versión infantil.

SEVILLA

En el panorama sevillano surge una nueva versión, en la cual el Buen Pastor aparece como un niño, dentro de la tendencia postridentina de mostrar a la Santa Infancia ejerciendo funciones de adulto que caló con tanta fuerza en la ciudad. Hay de dejar constancia que este nuevo modelo iconográfico ya había aparecido en las primeras representaciones del Buen Pastor, pues fue relativamente frecuente que en la estatuaria paleocristiana Jesús apareciera como un muchacho, a veces muy joven. Sin embargo, no se puede argumentar que haya una relación entre las esculturas de los primeros siglos del cristianismo y las pinturas barrocas sevillanas, puesto que el único ejemplo paleocristiano que había en la ciudad era *Buen Pastor* de la Casa Pilatos y no hay ningún dato que apunte a que fuera tomado como referencia.

Normalmente, estas obras forman pareja con un *San Juanito con el cordero*. De esta manera, se completa el ciclo del cordero relacionado con Cristo, a través del cual se erige a la vez como el pastor y como el propio animal. Así, en el primero de los casos Jesús es el guía de las almas cristianas, representadas como un manso rebaño, las protege y las recupera si se extravían; mientras que en el segundo es una metáfora del cordero pascual que es sacrificado para eliminar los pecados.

Murillo se erigió como el principal artífice de la iconografía del *Buen Pastor*. Creó un modelo infantil de sugestiva belleza, que reinterpreta en las tres ocasiones en las que se enfrentó a esta temática. Jesús aparece con unos cinco o seis años, es un muchacho rubicundo y pálido, con una delicadeza que no sería la propia de un muchacho que vive a la intemperie entre animales y que enlaza con su naturaleza divina y su inquebrantable espiritualidad. Viste una túnica larga y rosada, de cuello amplio y con las mangas remangadas, la misma que Murillo suele colocarle cuando lo representa en la niñez

media, una vez superada su primera etapa de bebé. De hecho, podemos encontrar al Niño vestido de manera similar en *Las dos Trinidades* del Fondo Cultural Villar Mir (1665-1670), de la Fundación Cajasol (1670-1680) y de la National Gallery 1670-1680), en los tres *San José con el Niño* de Madrid (1655-1660), el del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1665-1668), del Hermitage (c. 1670) y de Castletown (1675-1680) y en el *San Félix Catalicio con el Niño Jesús* de Gosford House (1670-1680)⁷²⁷. Las únicas ocasiones en la que el Niño aparece vestido con una túnica de otro color, plateado, blanco y azul respectivamente, es en *Las dos Trinidades* de Estocolmo (c. 1640), las dos pinturas del *Abrazo del Niño Jesús y San Juanito* (1660-1670) y la *Sagrada Familia con San Juanito* de Budapest y su versión valenciana⁷²⁸.

Sobre esta túnica, el Buen Pastor porta un fino pellizo de corte irregular que le cubre el pecho y el torso y que se ciñe a la cintura con un trozo de tela. Completa su indumentaria pastoril con un delgado cayado de punta metálica y curva que sostiene en una de sus manos, mientras que la otra la apoya en una de las ovejas de su grey, las que por otra parte, están plasmadas con gran realismo. Las escenas siempre están ambientadas en un exterior campestre, más claro y despejado que en las representaciones de San Juanito. Son pinturas serenas y apacibles en las que se combina el paisaje bucólico y la sosegada belleza de las figuras con una intensa carga devocional.

La primera versión del *Buen Pastor* de Murillo se encuentra en la colección de los descendientes de Mrs. George Lane, en Peterborough, Reino Unido [cat. 493]. Gozó de mucho éxito, tanto en el ámbito sevillano como en el inglés; cuenta, entre otras, con una buena copia de taller en el Museum of Fine Arts de Boston [fig. 139, cat. 494] y otra más pequeña y esbozada en la Dulwich Picture Gallery de Londres. El lienzo original formaba pareja con el *San Juanito con el cordero* de la National Gallery de Londres [cat. 404] y ambas fueron realizadas hacia 1661 y 1665 para el altar de las fiestas de

⁷²⁷ E. VALDIVIESO, *Murillo*, op. cit., figs. 235, 282, 283, 102, 103, 104, 183, 272, 338 y 328, respectivamente.

⁷²⁸ E. VALDIVIESO, *Murillo*, op. cit., figs. 5, 171, 172, 236 y 237. En algunas imágenes de la *Virgen con el Niño* y en la *Sagrada Familia del pajarito* lleva una camisola, pero en estas ocasiones Jesús está representado con menor edad.

Santa María la Blanca por la *bull*a *Sollicitudo* a favor de la Inmaculada⁷²⁹. Jesús está situado en un paisaje agreste con arboleda a contraluz y un río a la derecha. Al centro aparece el niño de pie, calzando unas sandalias de tiras a diferencia de las otras dos versiones, en las que va descalzo. El niño deja caer su peso en la pierna izquierda y flexiona la derecha, creando así un suave ritmo curvo y ascendente que conduce a su mirada, y de ésta a la luz dorada que se abre en la parte superior del lienzo y que Jesús observa extasiado en señal de agradecimiento por haber podido recuperar la oveja perdida que está acariciando.

La segunda versión de Murillo fue realizada entre 1665 y 1670. En 1744, la reina Isabel de Farnesio la adquirió a los herederos del cardenal Molina y pasó a La Granja de San Ildefonso y de allí al Museo del Prado [cat. 495]. En esta ocasión, Jesús aparece sentado



Fig. 139: Taller de Bartolomé Esteban Murillo, *Buen Pastor*, segunda mitad del siglo XVII. Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 140: Bartolomé Esteban Murillo, *Buen Pastor*, c. 1675-1683. Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

⁷²⁹ F. TORRE FARFÁN, *Fiesta que celebró la Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla en obsequio del nuevo breve concedido por Nuestro Santísimo Padre Alejandro VII, en favor del purísimo misterio de la Concepción*. Sevilla. 1666. Estos dos cuadros han sido siempre adquiridos en pareja, salvo en su última venta, en 1840, cuando el *Buen Pastor* fue comprado por Rothschild y en *San Juanito* por Ashburton, quien a su vez lo cedió a la National Gallery.

entre ruinas clásicas, dándole un aspecto aún más bucólico a la escena. Junto a él se encuentra una de las ovejas, mientras el resto del rebaño pasta al fondo de la escena. Es la única de las tres pinturas en la que el niño, en vez de clavar la vista en el cielo, mira al espectador, con una expresión seria y serena que muestra su profundidad interior. Ceán Bermúdez señaló las semejanzas en la posición del Niño con la estampa del frontispicio de una serie de grabados mitológicos de Stefano della Bella, realizado en 1644 [cat. 496]. En esta imagen aparece un joven Cupido sentado entre ruinas clásicas y con una pierna en alto, con los dioses del Olimpo tras él. Como apunta Valdivieso en su monografía sobre Murillo, la estampa pudo servir como un modelo de inspiración inicial para la postura que el artista interiorizó, puesto que el Buen Pastor que plasmó sigue su canon infantil habitual⁷³⁰.

La tercera pintura, de pequeñas proporciones, está datada entre 1675 y 1682 y está actualmente en el Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt am Main [fig. 140, cat. 497]. En ella, Jesús aparece de pie en primer plano, ocupando gran parte del lienzo y vestido como en las otras representaciones murillescas del *Buen Pastor*, aunque en esta ocasión su túnica tiene matices malvas. Alza su mirada a los resplandores áureos que iluminan la parte superior del cielo y que parecen dirigirse hacia su rostro, el cual muestra su intensa espiritualidad. Es una obra de madurez, y en ella Murillo emplea una pincelada más suelta que en los lienzos anteriores, si bien apenas modifica el modelo infantil que había creado más de veinte años antes.

En el Museo del Prado y en el gabinete de artes gráficas del Museo del Louvre se conservan sendos dibujos autógrafos de Murillo que representan, de una manera muy similar, al *Buen Pastor*⁷³¹ [cat. 498-499]. El primero de ellos está más esbozado, mostrando algunas dudas en cuanto a la colocación del rostro y del brazo izquierdo que en el parisino están resueltas, siendo un diseño ya terminado que incluye los puntos de luz y sombra. Ambos parten de la pintura del Prado y la reinterpretan, creando una obra completamente diferente aunque con un recuerdo a la madrileña, especialmente en la postura de la cabeza, el torso y las piernas del Niño. Las diferencias se localizan en la colocación del cayado que, en vez de acompañar la línea oblicua marcada por la pierna,

⁷³⁰ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, vol. I, lám. 32; E. VALDIVIESO, *Murillo, catálogo razonado*, p. 168.

⁷³¹ Inv. n° D06319 y n° 18439.2, respectivamente.

está erecto, apoyado en el suelo y sujetado por la mano. También se ha incluido un sombrero sobre la cabeza de Jesús y el cordero ha cambiado de posición. En la versión del Prado se ha perfilado con grafito otro cordero bajo el bastón, mientras que en la parisina se aprecia, esbozada, una segunda oveja a la izquierda de la imagen y el resto del rebaño pastando a la derecha, en un plano intermedio. El primer dibujo parece contemporáneo al cuadro del Prado, mientras que el segundo, según Angulo, habría que fecharlo hacia 1670, unos diez años después de la pintura⁷³².

En el Paul Getty Museum se encuentra otro dibujo del *Buen Pastor* efectuado por Murillo y fechado hacia 1670 [cat. 500]. Muestra una composición que no se aprecia en ningún lienzo del artista, tan sólo el *San Juanito con el cordero* de la National Gallery de Londres (c. 1660-1665) presenta algún paralelismo en la posición del brazo derecho y de la cabeza, aunque éstos son los únicos puntos en común, por lo que son lo suficientemente distintos como para no considerar la versión de Malibú como una reinterpretación del cuadro. En el dibujo, se observa al Niño de pie, con una pierna apoyada en una suave elevación del terreno, cargando el cordero sobre su hombro izquierdo y creando con el cayado una marcada diagonal. Es ésta la única versión de Murillo en el que un niño, ya sea Jesús o el Bautista, porta el animal; a pesar de lo esbozado del dibujo, se aprecia su elevado peso sobre la espalda, alegoría de la abrumadora carga que debe soportar Cristo, el cual mira al espectador con una inusitada seriedad, muy diferente de la amable sonrisa del San Juanito de Londres, consciente también desde una perspectiva física de la ardua tarea que se le ha encomendado.

El modelo del Buen Pastor niño creado por Murillo alcanzó un considerable éxito desde época muy temprana y se extendió a lo largo de las centurias siguientes, sobre todo debido a que se realizaron grabados de las pinturas, al traslado de dos de sus versiones fuera de las fronteras nacionales y a la apertura del Museo del Prado, hechos que favorecieron enormemente su difusión. Como resultado, se produjo una ingente cantidad de copias de distinto nivel de calidad, aunque ninguna comparable a la del artista sevillano. Muchas de estas pinturas, de pequeño formato, se situaron en la puerta de los sagrarios de los retablos, compartiendo protagonismo con el *Niño Jesús*

⁷³² D. ANGULO, “Tres siglos de dibujo sevillano”

triunfante, sobre todo en el ámbito granadino⁷³³. Puesto que la mayor parte de estas pinturas del Buen Pastor derivadas de Murillo copian los originales sin demasiada imaginación ni calidad, consideramos que sería reiterativo hacer un análisis de ellas.



Fig. 141: Seguidor de Bartolomé Esteban Murillo, *Buen Pastor*, c. 1665. Hunterian Museum and Art Gallery William Hunter collections, Galsgow

Tan sólo vamos a incluir el *Buen Pastor* sevillano de un talentoso seguidor de Murillo contemporáneo al maestro que se encuentra en el Hunterian Museum & Art Gallery, en la Universidad de Glasgow [fig. 141, cat. 501]. Resulta especialmente interesante porque el Niño está envolviendo sobre sí misma una rama espinosa, fabricando una corona de espinas. De esta manera, el artista ha plasmado en la pintura el doble significado que el cristianismo confiere a la figura del cordero en relación con Jesús, es decir, a la guía de almas se ha añadido el de la premonición del sacrificio para el perdón de los pecados.

⁷³³ Algunos ejemplos de esta ubicación lo encontramos en el inventario de patrimonio mueble del IAPH. Inv. nº 79879, nº 81421, nº 77815 y nº 79010. En los dos primeros se aprecia la inspiración murillesca, mientras que los dos últimos, al ser más tardíos, incorporan elementos que recuerdan a la iconografía de la Divina Pastora.

Esta relación del Buen Pastor con la Pasión, aunque muy poco frecuente, no es completamente novedosa, puesto que Hieronymous Wierix representó un *Buen Pastor* con una voluminosa corona de espinas y las yagas del martirio⁷³⁴. Lleva el torso al descubierto y las piernas y la espalda cubiertas por la túnica. En segundo plano vuelve a aparecer, vestido de pastor y acompañando a su rebaño, y al fondo, sobre una colina, se aprecian las tres cruces del Gólgota. El Museo del Louvre guarda otro grabado de factura más modesta, considerado de escuela italiana del siglo XVI, en el que aparece Cristo adulto, vestido tan sólo con el sudario, cargando sobre sus hombros el cordero y la cruz y arrodillándose para recoger un cáliz.⁷³⁵ La relación entre la pintura sevillana y estos grabados tan sólo existe en el hecho de haber compartido la idea de unir estas dos iconografías cristológicas en una misma imagen, elevando así su carga simbólica.

Juan de Valdés Leal, basándose en las características que ya se habían asentado con Murillo y sus seguidores y haciéndolas propias, propuso un modelo diferente de *Buen Pastor*. En 1916, Gestoso dio a conocer esta pintura, que se encontraba en la colección de don Luis Gamero Cívico en Sevilla, emitiendo un juicio no muy favorable hacia ella: «No estuvo muy afortunado Valdés Leal [...] La figura, de tamaño académico, es exageradamente abultada y aunque la dulce expresión de su rostro hace simpático ese abultamiento, perjudica al efecto estético de la imagen»⁷³⁶. Si bien Valdés Leal no alcanzó el grado de idealización estética de Murillo, debió obtener una notable popularidad, puesto que han llegado hasta el presente varias imitaciones, siendo una de las mejores la pintura localizada en Haddo House, en Aberdeenshire, donde está erróneamente catalogada como del círculo de Murillo [cat. 502]. El original, sin embargo, ha estado en paradero desconocido hasta que en 2006 el profesor Valdivieso la localizó en una colección particular madrileña⁷³⁷ [cat. 503].

El lienzo original se fecha hacia 1680, en el periodo de madurez del artista, como queda patente en la soltura de la pincelada y en la maestría de su ejecución, gracias a la cual Valdés Leal crea una escena de aparente sencillez pero con una potente carga

⁷³⁴ BNE, signatura Col.Albert/1121/253.

⁷³⁵ Musée du Louvre, inv. n° 4017 LR.

⁷³⁶ J. GESTOSO, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, pp. 195-196, lám. 29.

⁷³⁷ E. VALDIVIESO, *Valdés Leal, pintor de la Santa Infancia. A propósito de un Buen Pastor inédito*. BSAA, LXXV(2009), pp.197-202; E. VALDIVIESO, *Juan de Valdés Leal. El sacrificio de Isaac*, p. 95-97, fig. 58.

devocional al mostrar el profundo sentimiento de fe de Cristo desde su más tierna edad. Jesús está representado como un niño de bucles rubios y tez pálida, con ojos redondeados, labios carnosos y mejillas encarnadas, constituyendo un ideal de belleza diferente al establecido por Murillo pero igualmente válido. Aparece ataviado con una túnica larga de tonalidades que se mueven entre el rosa y el malva, con las mangas remangadas y el pellizo protegiendo su torso; a esta indumentaria Valdés Leal ha incorporado un manto azul oscuro. El Niño se nos muestra en primer plano, sentado entre riscos que se elevan a la derecha de la composición, con la pierna izquierda en escorzo. Con una mano izquierda sujeta suavemente el cayado mientras que coloca la derecha sobre el pecho, con los dedos corazón y anular unidos, repitiendo un gesto devocional típico del periodo barroco. Tiene el rostro suavemente inclinado y la mirada puesta en el cielo.

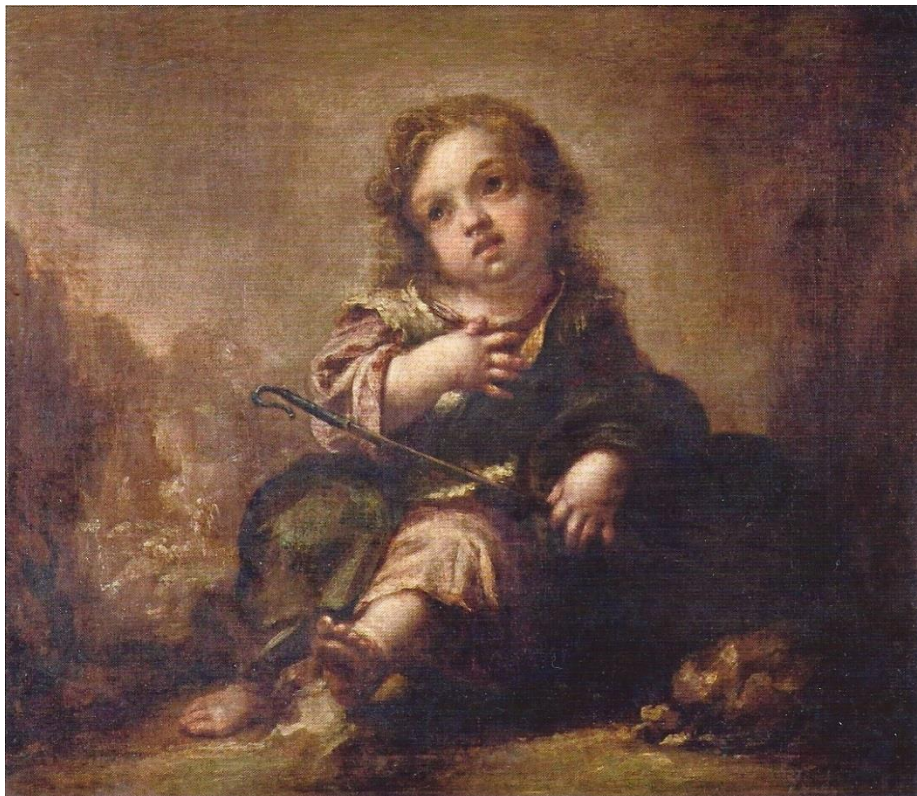


Fig. 142: Juan de Valdés Leal, *Buen Pastor*, c. 1680. Colección particular

En las copias anónimas conservadas hay un foco de luz que surge del centro de la parte superior del lienzo y cae sobre su figura, aseverando el esquema triangular de la composición. El Niño es de menor edad que en las versiones de Murillo y por ello muestra ciertos aspectos anatómicos propios de la primera niñez, como son la redondez del mentón, las muñecas y los tobillos, así como la carnosidad y los hoyuelos de las manos. Se ha omitido la oveja en primer plano, que está sempiternamente presente en las demás versiones del Buen Pastor. Su alusión, muy sutil, aparece al fondo a la izquierda, donde se abre un paisaje apenas esbozado en el que se aprecia el rebaño, custodiado por dos ángeles.

Esta imagen tenía como compañera un *San Juanito con el cordero*, como atestigua la pareja de lienzos conservados en las dependencias parroquiales de la prioral de Santa María, en El Puerto de Santa María (Cádiz). En efecto, junto a la copia del siglo XVIII del cuadro del *Buen Pastor* que comentamos, se encuentra otra pintura de formato similar que muestra al Precursor en el desierto acompañado por un cordero.

Domingo Martínez no realizó ninguna pintura del *Buen Pastor*, o al menos no se tiene constancia de ello ni parece haber llegado a nuestros días ninguna atribución. Sin embargo, en la colección Brauer de Zurich, donde se conservan cuarenta y cuatro dibujos del artista, hay dos de ellos que Pérez Sánchez identificó como tanteos para el *Buen Pastor* o *San Juanito*⁷³⁸. Podemos señalar que debe ser Jesús, puesto que su indumentaria se parece a la que Murillo estandarizó en esta iconografía y se aleja de la típica representación del Bautista [fig. 143, cat. 504 y 505]. Las diferencias son aún más apreciables si se comparan con otro de los dibujos de Martínez en la misma colección en la que aparece *San Juanito con el cordero*⁷³⁹. Las dos imágenes del *Buen Pastor* representan al mismo niño desde dos puntos de vista, uno aparece de tres cuartos y otro de perfil. En ambos, alza la mirada a cielo y se lleva una mano al pecho. La postura se acerca bastante a la pintura del *Buen Pastor* de Valdés Leal, aunque la estética infantil recuerda más a Murillo, especialmente la del Niño de tres cuartos.

⁷³⁸ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Dibujos de Domingo Martínez". En *Domingo Martínez, en la estela de Murillo*, pp. 46-49, figs. 122 y 123.

⁷³⁹ Ibidem, p. 47, fig. 2.9.



Fig. 143: Domingo Martínez, *Buen Pastor*, finales s. XVII o principios s. XVIII. Colección Brauer, Zurich

Juan Simón Gutiérrez efectuó, hacia 1700-1710, una pintura del *Buen Pastor*⁷⁴⁰ [fig. 144, cat. 506] que se basa tanto en el Murillo del Museo del Prado como en el dibujo del Louvre, que debía de conocer, posiblemente, mediante un grabado, puesto que invierte los elementos que toma como inspiración. Es en la postura del Niño donde se aprecian mejor esas referencias. El torso y las piernas son el punto de unión de las tres obras, puesto que están plasmados de manera similar y en la misma dirección. No obstante, el resto del cuerpo de Jesús, es decir, la cabeza y los brazos, así como el cordero, son una versión volteada del dibujo, al que sigue de cerca. El paisaje de Gutiérrez es más oscuro que en sus referencias murillescas, Jesús parece estar situado a la entrada de una cueva rocosa, tras él hay un río y de fondo muestra un paisaje en lejanía que es muy similar al que Murillo pintó en el *San Juanito con el cordero* del Kunsthistorisches Museum de Viena. En relación con el cuerpo, se comprueba cómo Gutiérrez no llega al dominio anatómico del maestro, sino que tiene algunas carencias en las proporciones. Así, el pie que deja ver su planta es demasiado pequeño y la cabeza y los ojos excesivamente grandes.

En el mercado de arte, ha aparecido recientemente un *Buen Pastor* asociado a un seguidor de Alonso Miguel de Tovar que tiene la particularidad de que su pareja es una

⁷⁴⁰ Esta pintura la dio a conocer Fernando Quiles en F. QUILES, “Apuntes sobre la obra y vida de Juan Simón Gutiérrez”, *Revista de Historia del Arte*, nº 0, 1988, pp. 109. Pertenecía al marqués de Casa Argudín, y fue subastada por Setdart el 4/6/2015.

Divina Pastora [cat. 507 y 508]. Ciertamente, Tovar fue el primer pintor que plasmó esta iconografía, siguiendo las descripciones que da fray Isidoro de Sevilla en *La Pastora coronada*, publicado en 1705, a partir de un sueño que en 1703.

Para finalizar este recorrido por la iconografía del Buen Pastor, vamos a referirnos a un *Niño Jesús pasionario y Buen Pastor* que se localizaba en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en Martín de la Jara (Sevilla)⁷⁴¹ y que ha pasado al comercio de arte⁷⁴² [cat. 509]. Jesús aparece vestido como un pastorcillo, con túnica larga y pellizo de piel de oveja con mangas cortas, cargando la cruz y acompañado por un cordero, al que lleva atado por una cuerda. Son obras muy modestas que, por un lado, denotan el interés por formar parejas entre los santos primos, los cuales están representados con facciones idénticas, y por otro, la segunda pintura resulta iconográficamente interesante, al haber unido dos advocaciones en una sola imagen.

⁷⁴¹ IAPH, inv. n° 30122 y n° 30123, respectivamente.

⁷⁴² Isbilya Subastas, 21/10/2015, lote 122.

NIÑO JESÚS DE PASIÓN

Desde la Edad Media, se asoció la idea de la premonición durante la infancia de Jesús de los tormentos que vivirá en su etapa adulta, plasmándolos en las composiciones de la *Virgen con el Niño* mediante la inclusión de sutiles detalles, tanto introduciendo objetos alegóricos como dando un carácter melancólico al rostro de María. A mediados del siglo XIV, Ludolfo de Sajonia había comentado que María, con su hijo en brazos, lloraba pensando en los tormentos que habría de padecer, en 1372 el franciscano John Grimestone transcribe dos canciones de cuna donde se llora la futura Pasión de Jesús⁷⁴³.

En lo que se refiere a los símbolos, nos encontramos con una serie de atributos de la Eucaristía y de la Pasión que ofrecen al Niño, que él mismo sujeta entre sus manos o que se encuentran representados en la escena a modo de bodegón. Los más habituales son el racimo de uvas, el jilguero y alguna fruta de apariencia roja y redonda. Las expresiones de los protagonistas, y en especial la de la Virgen, también denotan la consciencia del futuro que le aguarda a Jesús y la dolorosa resignación ante este destino. Son rostros serios y meditabundos que, con la mirada perdida o clavada en el objeto alegórico, parecen deambular por sus pensamientos, ajenos a los personajes que les rodean. En ocasiones, el propio Niño también se encuentra sumido en ese estado ante la presencia del atributo simbólico, sobre todo cuando su madre se lo ofrece o cuando lo tiene en las manos. En estas representaciones Jesús deja de comportarse acorde a su edad, puesto que lo fundamental en ellas es plasmar la concienciación y la aceptación, desde su más tierna infancia, del sacrificio que debe realizar por la humanidad. En muchas ocasiones, se han malinterpretado estas escenas, aludiendo a la falta de amor que parece emanar de la Virgen al ignorar por completo al niño que tiene en brazos u observarlo sin la expresión cariñosa que se supone a una madre; no obstante, esta aparente frialdad tiene una clara motivación que no se debe eludir a la hora de interpretar la pintura.

El siguiente paso a la hora de representar la premonición de la Pasión de Cristo en el periodo de su niñez fue la eliminación de la sutileza de las alegorías para mostrarla de una forma más clara y directa, introduciendo los mismos elementos que se utilizarán

⁷⁴³ L. de SAJONIA, *Vida de Jesucristo*, pp. 193-194; N. SALVADOR, “Gómez Manrique y la Representación del nacimiento de Nuestro Señor”. *Revista de Filología Española*, p. 156.

durante el martirio aunque a la escala del Niño. De esta manera, fue relativamente frecuente que el joven Cristo apareciera en escenas con más personajes, portando algún atributo que lo enlaza con su futuro sufrimiento, generalmente la cruz, aunque también hay ejemplos de la corona de espinas o los clavos, aunque sin dejar de ser simbólicos.

Así, en Sevilla, nos encontramos al Niño Jesús con una pequeña cruz en la *Aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona*, una de las pinturas de la serie dedicadas a San Ignacio que Valdés Leal realizó una para la iglesia de San Ignacio de Lima, hacia 1673-1675 [cat. 510]. En el lienzo aparece el santo ataviado como un caballero de finales del XVI, está en su palaciego aposento, orando mientras se recupera de las heridas causadas durante la defensa de Pamplona cuando es interrumpido por un rompimiento de gloria poblado de ángeles. En medio de la aparición se encuentra María tendiéndole un cingulo, símbolo de la castidad que a partir de ese momento debía imperar en su vida. San Ignacio lo recoge y lo besa, aceptando el compromiso de renunciar a la vida terrenal. Jesús se encuentra sobre su Madre, en una movida postura en la que parece resbalar. Está plasmado como un bebé, desnudo y mórbido, con una de sus manos agarra el cingulo y en la otra sostiene una pequeña cruz que completa el mensaje iconográfico de la escena. Así, Ignacio no sólo asume su castidad, sino que se consagra como seguidor de Cristo. Valdés Leal ya había tratado este tema en una versión anterior, efectuada para el claustro de la Compañía de Sevilla, pero en ella se han omitido tanto el cingulo como la cruz, tratándose tan sólo de una visión celestial.

Jesús vuelve a aparecer con una cruz en la *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco*, una pintura realizada en 1664 por Sebastián de Llanos Valdés y localizada en la catedral de Sevilla [cat. 511]. En la pintura se representa la aparición de la Virgen y el Niño a Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, dos grandes personalidades coetáneas que la tradición hace coincidir en el año 1215 durante la celebración del IV Concilio Lateranense. También los une una leyenda, según la cual los dos santos e Inocencio III soñaron que San Juan de Letrán amenazaba derrumbarse y es sostenida por dos frailes que hacen las veces de pilares, uno blanco y otro marrón⁷⁴⁴. En este caso, se la muestra a San Francisco y éste alza una mano, dejando ver el

⁷⁴⁴ D. NAVARRO, *Primera parte de las chronicas de la orden de los frayles menores*. Barcelona, 1634, p. 1634; J. de SARABIA Y LEZANA, *Annales de la sagrada religion de Santo Domingo, erario ascético*. Madrid, 1709, p. 8.

estigma, mientras María entrega el rosario a Santo Domingo, mientras Jesús muestra una cruz. El resto de la pintura se compone de un horror vacui de ángeles muy movidos.

En la aparatosa *Virgen del Rosario* de Sebastián Gómez, localizada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y fechada en 1690, se repite la idea de la pintura anterior [cat. 512]. María vuelve a aparecer entregando el rosario a Santo Domingo, pero en esta ocasión, San Francisco ha sido sustituido por Santa Catalina de Siena, a la que Jesús ofrece una corona de espinas.

Domingo Martínez realizó también una versión de la *Sagrada Familia con Santo Domingo y San Francisco de Asís* que se localiza en el convento de Santa Isabel de Madrid, probablemente por donación de doña Isabel de Farnesio, protectora de la institución y, con gran seguridad, cliente de Domingo Martínez durante el Lustró Real⁷⁴⁵ [cat. 513]. En el cuadro, la premonición de la muerte del Niño Jesús está diluida, puesto que cada personaje está acompañado por los atributos que lo identifica. Así, San José aparece con la vara florida, María con el rosario, Santo Domingo con azucenas y el perro con una antorcha, y San Francisco con la calavera. A su vez, el santo de Asís comparte con el Niño Jesús los instrumentos que son propios a ambos, es decir, la cruz y los clavos. En el madero, a la altura en la que se situará la cabeza de Cristo, hay una pequeña corona de espinas que refuerza el mensaje pasionista.

En las escenas más cotidianas y familiares, también se introducen alguno de los instrumentos de la Pasión. Los textos devocionales eran prolijos a la hora de recoger los sufrimientos de la Virgen con su hijo recién nacido, recreando visiones en las que los ángeles le muestran los instrumentos del martirio. Así lo relata sor Juana de la Cruz en varios de sus sermones, según la cual, «desde la hora que fue nacido, fue anunciado y revelado a su gloriosa Madre, Nuestra Señora, cómo había de ser atormentado y azotado y muerto y crucificado»⁷⁴⁶. Esta idea se encuentra recogida en la *Natividad* de Bernardino Luini, en el Musée du Louvre y realizada entre 1520 y 1525 [cat. 514]. En ella, mientras Jesús está siendo adorado por sus padres y algunos ángeles, uno de ellos le aproxima una cruz a escala con el tamaño del recién nacido.

⁷⁴⁵ E. VALDIVIESO, “Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado”, en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, p. 29; E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, p. 530.

⁷⁴⁶ Otras referencias de sor Juana de la Cruz a las visiones de los objetos de la Pasión se encuentran recogidas en N. SALVADOR, op. cit., pp. 159-161.

En algunas ocasiones, Jesús aparece representado junto a sus padres en un escenario exterior difícil de precisar, y se juega con el dualismo de la escena al colocar en la parte superior un rompimiento de gloria. Así ocurre en la *Sagrada Familia* de Juan de Uceda del Museo de Bellas Artes de Sevilla, firmada en 1623 [fig. 145, cat. 515]. Las tres figuras se representan de pie, vestidas con tonalidades apagadas y oscuras que contrastan con algún elemento rojizo. Jesús aparece al centro con una gran cruz y levantando una mano y la vista al cielo, en actitud de aceptar su sacrificio. Sobre él planea la paloma del Espíritu Santo acompañada por una nutrida corte angélica ordenada en círculos. José también los observa y señala al Niño, mostrándose así conocedor de su misión, mientras María, con rostro apesadumbrado, clava la mirada en su Hijo y se lleva las manos al pecho como gesto de dolor.

En 1689 Juan Simón Gutiérrez pintó para el convento de las agustinas recoletas de Medina Sidonia una *Sagrada Familia* que sigue la misma idea [fig. 146, cat. 516]. La mitad superior de la pintura corresponde al espacio celestial, donde se encuentran Dios Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma, rodeados de angelitos de aire murillesco que lanzan flores a la Sagrada Familia. En la zona inferior destaca el Niño abrazando el



Fig. 145: Juan de Uceda, *Sagrada Familia*, 1623. Museo de Bellas Artes, Sevilla



Fig. 146: Juan Simón Gutiérrez, *Sagrada Familia*, 1689. Convento de Madres Agustinas, medina Sidonia

madero y contemplando a su Padre con ojos arrobados, aceptando la carga impuesta, que en este caso es literal dado el tamaño de la cruz. De pie junto a él aparecen de nuevo señalándolo María y José. Sin embargo, en esta ocasión resalta la falta de expresividad de sus rostros, sobre todo si tenemos en cuenta que porta el instrumento de su futura muerte.

No obstante, fue el hogar de Nazaret el que se convirtió en el escenario predilecto para incorporar la premonición. Su idoneidad la explica el franciscano Bernardino de Laredo, quien recoge que «*Dios ordenó que el santísimo José fuese oficial carpintero y se estaba con él nuestro sacratísimo Niño y le ayudaba en cositas, y le decía muchas veces que le hiciese una cruz, dándole la traza y forma como la había de hacer*»⁷⁴⁷.

Valdés Leal representó este trasunto iconográfico en varias ocasiones. En sus pinturas, la Sagrada Familia se encuentra inmersa en sus quehaceres cotidianos, que se han visto interrumpidos por la aparición de una cruz sobrenatural. Los gestos y las actitudes varían entre el asombro por el despliegue celestial, el temor por lo que el objeto implica y la aceptación de la voluntad divina. Jesús suele estar plasmado como un muchacho de bellas facciones y cabello largo, vestido con una túnica larga y a veces con el manto rojo que simboliza la Pasión.

La primera de ellas es la *Visión de la cruz en el taller de Nazaret*, localizada en el Musée Goya de Castres [cat. 517]. En ella, San José ha soltado el serrucho y María ha interrumpido su lectura ante la aparición en el cielo de un nutrido grupo de ángeles con los atributos de la Pasión, entre ellos la corona de espinas, el sudario, la lanza y el martillo, presididos por la cruz con los tres clavos. Un esbelto Jesús de unos doce años se lleva las manos al pecho, arrobado por la presencia de los elementos de su martirio. Completa la escena una pareja de palomas en primer plano, que se relaciona con la profecía que el sacerdote Simeón dijo a María durante su Purificación: «*y una espada atravesará tu alma*»⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ B. de LAREDO, *Tratado de San José*, op. cit., p. 56.

⁷⁴⁸ Lc 2, 35.

En la catedral de Baeza se encuentra una hermosa versión de la *Sagrada Familia* de Valdés Leal datada en torno a 1673-1675 [cat.518]. En ella, la cotidianidad de la vida en el hogar se ha visto interrumpida por la aparición de Dios Padre con una corte angélica y del Espíritu Santo que, en su figura de paloma, se apoya en el hombro de San José. Jesús, de unos ocho o nueve años, alza la pequeña cruz que sostiene en una de sus manos mientras se lleva la otra al pecho. Su mirada se cruza con la del Padre, aceptando su futuro sacrificio con una contenida emoción. San José lo protege colocando su mano sobre el hombro del Niño, a la vez que con la



Fig. 147: Juan de Valdés Leal, *Sagrada Familia*, c. 1673-1675. Catedral de Baeza

otra se lo ofrece a Dios. María, por su parte, parece ajena a las figuras celestiales y ha dejado de bordar ante la presencia de la cruz, que observa con nerviosismo, como denota su mano abierta.

La última de las pinturas de Valdés Leal de este modelo iconográfico es un lienzo datado hacia 1680-1685, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que, por sus pequeñas proporciones parece realizado para la devoción particular del comitente [cat. 519]. Es la más intimista de las tres versiones, puesto que las vistosas glorias se han sustituido por un pequeño rompimiento con el Espíritu Santo y dos parejas de querubines. San José, que deriva de un grabado de un cuadro perdido de Ribera⁷⁴⁹, está lijando una tabla y María cose, pero ambos han parado momentáneamente sus tareas y están pendientes del Niño, que duerme apoyado en las faldas de su Madre abrazando una pequeña cruz que acaba de construir mientras que a sus pies aún se encuentran la gubia y las virutas. Un ángel mancebo y dos pequeños angelitos también observan a

⁷⁴⁹ E. VALDIVIESO, *Valdés Leal*, op. cit., p. 265.

Jesús, y San Juanito, sentado junto a San José, enlaza con el espectador a través de la mirada y pide silencio. Ciertamente es la quietud la que domina la escena y parece que el tiempo se ha ralentizado, especialmente en María, que aún sostiene la aguja en alto. A pesar de lo dramático del tema, hay espacio para la sonrisa de la Virgen, que mira con cariño a su Hijo.

Siguiendo esta línea, se ubica el *Taller de Nazaret* de Francisco Antolínez ha salido al mercado de arte recientemente⁷⁵⁰ [cat. 520]. Es una pintura que, por sus medidas, también indica que se trate de un encargo para un particular. Tiene una clara carga premonitoria, puesto que el Niño lleva una cruz al hombro, hecho que genera que la Virgen se gire alarmada hacia él y San José detenga su trabajo. La escena se completa con San Juanito con el cordero, tomado de Rubens y varios angelitos que ayudan a José, adoran a Jesús o llevan flores.

Finalmente, la *Sagrada Familia con San Juanito* de Domingo Martínez, que se ubica en la capilla de la Trinidad de la catedral de Granada y procede de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de la misma ciudad⁷⁵¹ [cat. 521]. En esta ocasión ha habido un cambio de escenario, y representa el encuentro con el Bautista durante un descanso de la huida a Egipto⁷⁵², como atestigua el hecho de que el fondo de cielo esté parcialmente cubierto del follaje y hayan colocado una tela sobre las ramas de un árbol, de una manera muy similar al *Descanso en la huida* de Murillo de Wrotham Park (Hertfordshire). María, sentada sobre una roca, sostiene a su hijo bajo la atenta mirada de San José, mientras San Juanito, en primer plano, parece estar ajeno a los demás personajes y les da la espalda para volverse al espectador, aunque no fija la vista en ningún punto concreto. El trasunto pasionario está tratado con gran sutileza, y lo protagonizan los dos niños. El Bautista, con su índice, está señalando a su primo, cumpliendo así su misión de ser el precursor que anuncia la llegada de Cristo, mientras por su parte, Jesús sostiene en su regazo una pequeña cruz y levanta su mirada al cielo, corroborando así que conoce y acepta su destino.

⁷⁵⁰ Subastas Segre, 2/7/2015, lote n° 21.

⁷⁵¹ Catálogo de la exposición *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, p. 170.

⁷⁵² Desde el Quattrocento, es frecuente que se incluya a San Juan Bautista Niño en este tipo de composiciones campestres. Como ejemplo, *Virgen con Niño y San Juanito* de Botticelli o la *Virgen de las rocas* de Leonardo, ambas en el Musée du Louvre.

El siguiente paso ocurre cuando Jesús pierde la compañía de los demás personajes y pasa a protagonizar la escena. La representación de este modelo es una de las facetas más interesantes de la iconografía católica, pues no son propiamente escenas pasionistas ni de martirio, sino que la marcada carga sugestiva deriva de la combinación del candor infantil ante los horrores del sufrimiento y la muerte. La finalidad última de este tipo de composiciones es la búsqueda de la piedad del devoto a través de la empatía que despierta en él la contemplación de una escena en la que aparecen, indisolublemente ligados, un inocente niño y su futura tortura, a la que se alude de una manera clara y directa. Se trata de un enfoque nuevo que es el reflejo de los cambios en la mentalidad que estaban aconteciendo en el ámbito europeo desde comienzos de la Edad Moderna.

Al rastrear los orígenes de la iconografía de la premonición de la Pasión en Cristo Niño hay que prestar una atención especial al ambiente conventual femenino, donde se vivía una relación particularmente estrecha con el infante Jesús que, con gran probabilidad, condicionó que fuera en estos recintos donde algunas monjas tuvieran visiones del Niño pasionario. Desde mediados del siglo XIV, estas apariciones místicas fueron relatadas, representadas gráficamente según las descripciones y difundidas en forma de estampas y grabados por Europa. Especialmente relevantes resultaron las vivencias de Santa Brígida de Suecia (1302-1373) y de Osana de Mantua (1449-1505), aunque no son las únicas que tuvieron este tipo de encuentros, sino que fueron relativamente habituales, si bien con menos repercusiones fuera de su ámbito más próximo, como sucedió con las visiones de la venerable Marina de Escobar (1554-1633)⁷⁵³, del pastor Pedro de Jesús Botía, en 1648⁷⁵⁴, o de Jeanne Perraud (1631-1674)⁷⁵⁵. Hay que circunscribir las visiones del Niño pasionario dentro del variopinto y complejo campo de las apariciones de Jesús infante, frecuentes en estas épocas. Como ejemplo, el 13 de febrero de 1580, durante la fundación del monasterio carmelita en Villanueva de la Jara, la carmelita Ana

⁷⁵³ Escobar tuvo constantes visiones del Niño Jesús. En L. de la PUENTE, *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina Escobar*, I, p. 117.

⁷⁵⁴ La visión consistió en la aparición del Niño Jesús con la cruz y rodeado por una zarza. En A. GARCÍA, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, p. 320.

⁷⁵⁵ El 15 de junio de 1658, en el convento de agustinas descalzas de Aix-en-Provence, en la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores, se le apareció el Niño Jesús con unos tres años, con una gran cruz y otros objetos pasionistas. A. GARCÍA, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 2010, p. 318; M. DOLZ, “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII”, en *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, p. 122.

de San Agustín vio una escultura del Niño cobrar vida y correr hacia Santa Teresa, o las constantes conversaciones de Margarita del Santísimo Sacramento con una imagen del Niño del convento de carmelitas descalzas de Beaune⁷⁵⁶. También habría que ubicar aquí a Santa Rosa de Lima, que siendo niña tenía como compañero de juegos a Jesús con algo menos de ocho años, y siguió acompañándola de adulta mientras trabajaba o meditaba e incluso le pidió ser su esposa⁷⁵⁷. Los textos que derivan de estas apariciones, especialmente descriptivos y detallistas, son un claro ejemplo del ambiente de la época y de cómo la devoción al Niño iba tomando un nuevo camino que le conduciría a convertirse en el protagonista habitual de escenas de su vida adulta, especialmente las relativas a su muerte y resurrección.

Para promover esta nueva vertiente devocional volcada en la niñez de Jesús fue necesario que se creara toda una red de textos, sermones⁷⁵⁸ e imágenes que la representara, de una forma profunda pero a la vez clara, y que promoviera la empatía del espectador. Ya había precedentes literarios donde se trataba la relación entre el Nacimiento y la Pasión, pues fue un tema especialmente recurrente desde la segunda mitad del siglo XV. Así, nos encontramos con este tipo de premoniciones en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* (compuesto hacia 1458-1468), de Gómez Manrique⁷⁵⁹, en las *Coplas de Vita Christi* (1467-1468) de Íñigo de Mendoza⁷⁶⁰, en el poema *In Nativitate Christi* y en las *Coplas al destierro de Nuestro Señor para Egipto* (1508) de fray Ambrosio Montesino⁷⁶¹. Estas obras, entre otras sentaron las bases para que, ya en el período barroco, dramaturgos como Calderón de la Barca o Lope de Vega introdujeran a un Niño Jesús pasionario en sus autos sacramentales y poemas⁷⁶². El Concilio de Trento afianza esta tendencia, otorgándole el apoyo de una base doctrinal aprobada y común para todo el ámbito católico que facilitará su desarrollo.

⁷⁵⁶ M. DOLZ, op. cit., pp. 111-112, 125.

⁷⁵⁷ S. BERTOLINI, *La Rosa Peruana*..., pp. 145 y 205.

⁷⁵⁸ Valga como ejemplo algunos sermones de sor Juana de la Cruz compilados en *Cohorte* (1509). En N. SALVADOR, op. cit., pp. 159-161.

⁷⁵⁹ N. SALVADOR, op. cit., 2012.

⁷⁶⁰ La premonición de la pasión tras el nacimiento está presente en las coplas 63, 98, 101, 134, 205, 206 y 289. J. RODRÍGUEZ, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de vita Christi"*.

⁷⁶¹ En N. SALVADOR, op. cit., 2012, p. 158; y en B. MÚJICA, *Antología de la literatura española. Edad Media*, p. 138, respectivamente.

⁷⁶² Calderón lo introduce presidiendo un carro en *La divina Filotea* y en *El saco Parnaso*. Lope incluye como personaje en el *Auto de pan y del palo* a un Niño Jesús con cruz.

Dentro de este ambiente, habría que situar el *Camino real de la cruz*, un libro compuesto en 1635 por el benedictino Benedictus van Haeften, en el que se relata el proceso de purificación a través del conocimiento y la meditación sobre la cruz de una doncella llamada Staurofila y sus dos hermanas, Hilaria y Honoria, las cuales están bajo la tutela del Niño Jesús. El texto se acompaña con cerca de cuarenta estampas protagonizadas por los niños en torno a la cruz, cargándola al hombro, utilizándola de herramienta, arpa, arado o remo, y llegando incluso a aparecer crucificados, por separados y en la misma cruz. El texto y sobre todo las estampas gozaron de cierto éxito y constituyeron un amplio repertorio de posibilidades a la hora de representar al Niño Jesús con la cruz.

Por otra parte, en Sevilla ya existían testimonios escultóricos del siglo XVI de niños vinculados con la muerte, son las representaciones de *Hipnos* y *Thanatos* en el sepulcro de Pedro Enríquez (aunque el de la izquierda es una obra más reciente) y en el de Catalina de Ribera, realizados por Antonio Aprile y por Pace Gazini, respectivamente [cat. 87 y 88]. Además de ser una versión en tres dimensiones de las estampas que circulaban por la ciudad, exenta para el primer caso y relivaria para el segundo, implementaban su consideración al haber sido realizados en talleres italianos para una de las familias más ilustres de la ciudad. Pocos años después, hacia 1534, en la fachada del nuevo edificio consistorial también se van a incluir la presencia de niños italianizantes para decorar sus muros, y entre los putti desnudos, aparece uno sonriente con una calavera en la mano.

NIÑO JESÚS DORMIDO SOBRE LA CRUZ

En estas pinturas hay una serie de elementos que se repiten y que son signos, precisamente, de esa filiación premonitoria. Por un lado, la inequívoca presencia de la cruz como elemento del martirio, que no está aislada sino que se sitúa paralela al cuerpo del infante, a escala con su tamaño, para que apoye la cabeza junto a la unión de los travesaños, vaticinando la posición en la que fallecerá; la calavera, que potencia la vinculación con la muerte y enlaza con la redención del pecado original, al igual que en las imágenes de la Crucifixión se incluye a los pies de la cruz la calavera de Adán, y la desnudez del Niño, apenas cubierto por la tela sobre la que está tumbado a modo de sudario y que normalmente le cubre parcialmente la cadera, como si del paño de pureza se tratara.

La iconografía, tan sugestiva, del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* parece derivar de los cambios de mentalidad religiosa motivados en torno a la Contrarreforma⁷⁶³. Esta nueva tipología, aunque se aleja de la línea de autenticidad dogmática que procuró establecer el propio Concilio en lo que a representación visual se refiere, fue aceptada sin reticencias, como bien nos informa Interián de Ayala:

*«Resta ahora hablar de otras imágenes de la infancia y puericia de Jesucristo, que no tanto pertenecen a la historia cuanto son objeto de piadosas meditaciones. Tales son: el que le pintan durmiendo sobre la cruz, poniéndole por almohada el cráneo, o calavera de un hombre; que abiertas las manos está recibiendo la cruz que le traen y ofrecen los ángeles; que está llevando en sus manos y hombros los instrumentos de la Pasión; y otras de esta clase. Cuyas imágenes ningún hombre prudente las llevará a mal; pues todas ellas, aunque no tengan fundamento en algún hecho determinado; lo tienen, y no ligero, en que Cristo Señor nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte, y acerbísima Pasión que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella, y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien que con su muerte vencería a la misma muerte y demonio»*⁷⁶⁴.

⁷⁶³ E. VALDIVIESO, op. cit., p. 169.

⁷⁶⁴ J. INTERIAN DE AYALA, *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, I, Barcelona, 1883, págs. 236-237.

No obstante, la primera aparición de la que se tiene constancia es en un grabado de Giacomo Francia⁷⁶⁵ fechado entre los años 1510-1530 y, por lo tanto, anterior a la resolución tridentina [cat. 522]. Esta versión tan precoz parece ser una variante de las vanitas relacionadas con la muerte y el paso del tiempo, como el *Niño dormido sobre una calavera* de Barthel Beham, publicado en Bolonia en 1525⁷⁶⁶, en la que se ha sustituido al joven anónimo por Cristo [cat. 523]. Sea como fuere, constituyó un punto de partida y un primer modelo en el que basarse. La nueva tipología penetró pronto tanto en artistas como en comitentes, y se extendió rápidamente gracias al dinámico tráfico de grabados, especialmente los derivados de las pinturas del también boloñés Guido Reni⁷⁶⁷ [fig. 148, cat. 524 y 525], los cuales, sin duda, contribuyeron a la difusión de la temática también por el territorio español.



Fig. 148: Anónimo a partir de Guido Reni, siglo XVII. British Museum, Londres



Fig. 149: Parmigianino, *Eros dormido*, c. 1524-1530. British Museum, Londres

Para fijar los elementos constantes de este nuevo modelo de representación no se partió de cero, sino que se buscó respaldo en modelos iconográficos precedentes ya consolidados. En concreto, fueron sobre todo tres los referentes en los que se basaron para generar el nuevo trasunto iconográfico: uno pagano, uno alegórico y otro cristiano. El primero de ellos es de origen griego, el *Eros dormido*, un tema que alcanzó una fama considerable tanto en el clasicismo como en época moderna. La representación de un niño alado y sumido en el sueño estaba ligada a la muerte ya desde la Antigüedad,

⁷⁶⁵ British Museum, inv. 1857,0411.6.

⁷⁶⁶ British Museum, inv. 1853,0709.49.

⁷⁶⁷ Sirvan a modo de ejemplo los conservados en el British Museum inv. 1868,1212.417 e inv. 1860,0414.89.

constituyendo un tema de decoración habitual de las tumbas infantiles, aunque no siempre fue su finalidad. Los atributos que le son propios a Eros, el carcaj y el arco, se verán enriquecidos desde época romana por los objetos habituales de Hércules (la maza y la piel del león de Citerón) y por los de Hypnos y Thanatos, también niños alados que auspician el sueño y la muerte, respectivamente. Así, será frecuente que Eros porte flores de adormidera o una antorcha, o esté acompañado por una lagartija.

En España se conservan varias esculturas exentas que representan a *Eros dormido* y que demuestran que, estilísticamente, son un claro precedente de los *Niño Jesús dormidos sobre la cruz*. Proveniente de la Villa de Algorós, en Elche (Alicante) son dos obras del siglo I d.C. que se localizan actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, y en el Museo Arqueológico y de Historia de Elche [cat. 536 y 527]. Son esculturas de gran calidad técnica, especialmente la primera de ellas, en la que se observa al joven dios completamente desnudo y acostado de lado sobre la piel del león y la maza, con la antorcha junto a su mano y la lagartija a sus pies. El dominio técnico del autor es especialmente evidente en los bucles del pelo y en la zona de la boca y la barbilla. También de gran refinamiento es la versión del Museo del Prado, fechada entre 120-130 d.C [cat. 528], que destaca por los tirabuzones que cubren la cabeza del niño; en esta versión también aparece sobre la piel, pero se han sustituido los demás elementos por dos flores de adormidera. La profusa difusión de este tipo de piezas se demuestra con la aparición de varios ejemplares más toscos, procedentes de talleres provinciales, como el *Eros dormido* del Museo Arqueológico Nacional encontrado en Mérida⁷⁶⁸ [cat. 529], el *Eros* del Museo de Antequera o los dos de Tarragona del Museo Arqueológico Nacional, que denotan la gran demanda que tuvo este trasunto no sólo entre los círculos más privilegiados, sino a niveles más populares.

⁷⁶⁸ Para los del Museo Arqueológico Nacional, inv. 17459 e inv. 34435, respectivamente. Para el del Museo del Prado, inv. E00640.



Fig. 150: Luigi Miradori, *Eros dormido*, mediados del siglo XVII. Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona

El *Eros dormido* fue uno de los temas antiguos que se retomaron en época moderna y que, prácticamente desde su reaparición, gozaron del prestigio que su vinculación clasicista les infería. Así, en agosto de 1497 Miguel Ángel informa por carta a su padre que estaba esculpiendo uno⁷⁶⁹; de hacia 1524-1530 es el grabado de Parmigianino de un *Eros dormido* a partir de uno de los niños de la *Matanza de los inocentes* de Rafael, del cual se conserva en el British Museum tanto el dibujo como dos versiones del grabado⁷⁷⁰ [fig. 149, cat. 530]. En el mismo museo se encuentran otras

versiones del *Eros dormido* de Giovanni Battista Scultori, fechado en 1538 [cat. 531], y de Lorenzo Loti, ya de mediados del siglo XVII⁷⁷¹ [cat. 532]. Caravaggio realizó en 1608 una de las imágenes más sugestivas del *Eros dormido* de la Galleria Palatina de Florencia [cat. 533], debido al descarnado naturalismo con el que trata la anatomía infantil y al potente claroscuro. También se acercaron a este tema con gran acierto Luigi Miradori [fig. 150, cat. 534] y Pieter Monickx, ambas de mediados del siglo XVII y localizadas en el Museo Civico Ala Ponzzone de Cremona y en el Musée des Beaux-Arts de Burdeos, respectivamente.

El segundo modelo del que deriva la iconografía del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* es un tema que alcanzó un gran auge desde las décadas finales del siglo XVI, la *vanitas*

⁷⁶⁹ N. LEPRI, “Evolución de la temática infantil en el arte italiano, 1450-1650”, en Actas el coloquio internacional *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, p. 206. La calidad de esta pieza hizo que fuera posible venderla como antigüedad al cardenal Riario quien, al descubrir el engaño, pidió que le devolvieran su dinero. Pasó después a la colección de Isabella d’Este y de ésta a la del rey Carlos I de Inglaterra; se cree que desapareció en 1698 en el incendio de Whitehall.

⁷⁷⁰ Inv. 1905,1110.21, inv. 1977,U.1200 e inv. 1978,0520.12, respectivamente. En el Musée des Beaux-Arts de Budapest se conserva otro grabado similar, inv. 6291.

⁷⁷¹ inv. 1856,0712.1043 e inv. U,3.202.

conocida como *Nascendo morimur*, cuya sentencia está tomada de un tratado del siglo I d.C. del astrólogo y poeta Manilio: «*Nascendo morimur, finisque ab origine pendet*»⁷⁷². El libro del cual se extrae esta cita estuvo relegado al olvido durante el periodo medieval, y fue redescubierto en 1416-1417 por el humanista Poggio Bracciolini dentro de su incansable tarea de rescatar y difundir manuscritos clásicos conservados en algunas bibliotecas de monasterios. No obstante, la idea de comenzar a morir desde el nacimiento coincide con una línea de reflexión que ya se encontraba en el «*de utero translatus ad tumulum*» del Libro de Job⁷⁷³ y había sido continuada por los primeros Padres de la Iglesia, como San Jerónimo⁷⁷⁴ y San Agustín, quien reflexiona que «*desde que el hombre empieza a poder vivir, ¿no puede ya también morir? El principio de la vida constituye la posibilidad de la muerte*»⁷⁷⁵. Este argumento se revitaliza en el barroco, como atestigua el título de la obra de Quevedo *De la cuna a la sepultura*, publicada en 1634. La finalidad de esta línea de pensamiento es tener presente que desde el mismo instante de nuestro nacimiento comenzamos a morir, y nos conduce a una reflexión acerca de la brevedad de la vida, pues la muerte puede aparecer en cualquier momento de la existencia, como ya anunció San Mateo: «*vigilad, pues, porque no sabéis el día ni la hora*»⁷⁷⁶.

La iconografía de esta *vanitas* se basa en la representación de un hermoso niño pequeño y desnudo, la mayoría de las veces con bucles dorados, que aparece con una calavera y, en algunas ocasiones, con un reloj de arena que potencia más si cabe el inexorable paso del tiempo. De entre todo el repertorio postural que suele presentar, uno de los más comunes es que se encuentre plácidamente dormido, utilizando un cráneo a modo de almohada. También es común que el niño esté despierto y recostado, utilizando una calavera como apoyo. Especialmente dramáticos son los dos grabados del *Mors omnia*

⁷⁷² La cita completa y traducida es: «*Dejad libres, hombres, vuestros espíritus, alejad las preocupaciones y vaciad vuestra vida de tantas quejas vanas. El destino gobierna el mundo, todos los hechos están fijados por una ley inmutable y largos periodos de tiempo quedan marcados por acontecimientos predeterminados. Al nacer empezamos a morir, y el fin es consecuencia del principio*». MANILIO, *Astrología*, ed. 1996, p. 184.

⁷⁷³ «*Llevado desde el vientre a la tumba, ¿no son bien breves los días de mi vida?*». Job 10, 19-20.

⁷⁷⁴ «*Todo menosprecia con facilidad quien siempre piensa que ha de morir*». SAN JERÓNIMO, *Epístolas*, 53, 11:1, p. 504.

⁷⁷⁵ SAN AGUSTÍN, *Sermones*, IX, 2, 1981, p. 146.

⁷⁷⁶ «*Vigilate quia nescitis diem neque horam*», Mt 23, 13. Es ésta una de las sentencias que aparecen en las *vanitas* infantiles, como en el grabado de Hieronymus Cocke de 1550 (British Museum, F.1.265); otra frase recurrente en este tipo de composiciones es «*Hodie mihi cras tibi*».

aequat, de Barthel Beham, ambos fechados entre 1528 y 1530⁷⁷⁷, donde el niño duerme entre varias calaveras colocadas en primer plano [cat. 535 y 536]. Otras versiones del mismo tema son la pintura del círculo de Jan van Hemessen, la de Frans Floris y la titulada *Hodie mihi, cras tibi*, de Bartholomäus Spranger⁷⁷⁸ [cat. 537].

Por fin, el último modelo iconográfico del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* se encuentra en las representaciones de la *Virgen del Silencio* y sus variantes, escenas domésticas con algunos o todos los miembros de la Sagrada Familia en las que los personajes observan al Niño mientras reposa. La escuela española fue muy afín a esta tipología, artistas como Luis de Morales [cat. 538], El Greco [cat. 267], Eugenio Cajés [cat. 539], Alonso Cano [cat. 540], y Murillo trataron el tema de la *Virgen con Niño dormido*⁷⁷⁹; el último de ellos también representó a Cristo infante dormido en su *San José con el Niño*⁷⁸⁰. En compañía de sus padres, el sueño de Jesús aparece en la *Sagrada Familia* y *San Juanito* de Villegas Marmolejo [fig. 79, cat. 75], Mohedano [cat. 269], Angelino Medoro [cat. 268] y Murillo también trataron este tema en la *Sagrada Familia* y en la *Sagrada Familia con San Juanito*⁷⁸¹ [cat. 278].

EUROPA

A Guido Reni se atribuyen desde antiguo varios diseños del *Niño Jesús dormido*, la mayoría de los cuales han llegado al presente a través de copias anónimas. Uno de los más afortunados es un grabado que lo muestra tumbado a lo largo del travesaño de la cruz, con la cabeza apoyada sobre un cráneo, la corona de espinas y los tres clavos en primer plano y un reloj de arena detrás [fig. 149]. Otra versión lo sitúa girado hacia el espectador, rodeado de un paisaje, así aparece representado en una pintura anónima en

⁷⁷⁷ British Museum, cat. n° 1853,0709.47 y 1909,012.61.

⁷⁷⁸ La de van Hemessen, datada entre 1550-1600, está en colección particular; la de Floris, de 1550-1570, en el Nationalmuseum de Estocolmo; y la de Spranger, de c. 1600, se ubica en Wawel Castle, Cracovia.

⁷⁷⁹ Las imágenes de Luis de Morales, de c. 1570, está en el Museo del Prado y en la colección Abelló; la de Eugenio Cajés, de 1618, está en el Prado; la de Mohedano se expone en el Museo de Antequera; la de Cano, de hacia 1650, está en el Monasterio del Escorial; y la de Murillo, de 1670-1680, se localiza en el Portland Art Museum. Esta pintura se inspira en un grabado de Sadeler (British Museum, cat. n° V3,30) y tiene una copia de Jerónimo de Bobadilla de 1668, localizada en el Hermitage, inv. ГЭ-8757 [cat. 541]

⁷⁸⁰ Mildred Lane Kemper Art Museum, San Luis.

⁷⁸¹ Las dos primeras pinturas se localizan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, inv. CE0061P e inv. DJ1441P; las de Murillo, en la colección del barón Forest, en Biarritz, y en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

el Art Museum de Princeton [cat. 542]. También se encuentra vuelto hacia el frente y en un exterior campestre en una estampa atribuida a Reni que cuenta con una pintura localizada en una colección privada, con la corona de espinas en primer plano. Estos modelos, presididos por bellos niños de correcta anatomía, se difundieron profusamente por Europa y fueron algunos de los que se tomaron como referencia a la hora de plasmar la iconografía del *Niño Jesús dormido sobre la cruz*.

Hacia 1605, Bartolomeo Schedoni realizó *El sueño de Jesús*, una de las versiones más sugestivas de esta temática que se localiza actualmente en el Musée Magnin de Dijon [cat. 543]. En primer plano y ocupando la práctica totalidad del lienzo aparece el Niño, algo más crecido de lo habitual en este tipo de composiciones, que duerme relajado con el rostro vuelto hacia el espectador y lanzando un brazo en escorzo, mientras que en un rincón se encuentran José y María leyendo. El formato de la pintura y la cercanía de Jesús le otorgan una monumentalidad inusitada, así como el realismo con el que está plasmada su anatomía.

El *Niño Jesús dormido sobre la cruz* del Museo del Prado, atribuido a Orazio Gentileschi [cat. 544], también muestra un enfoque novedoso, en este caso por el escorzo en el que ha colocado al Niño y por su edad, que ronda los diez años. Aparece tumbado sobre la cruz, con uno de sus brazos estirado a lo largo del travesaño, cubierto hasta la cintura por un manto rojo, además, junto a su cabeza se ha colocado una corona de espinas y se aprecia una esquina del INRI. La escena se sitúa en un suelo terroso, apreciable por la aparición de algunas piedrecillas desperdigadas, el fondo es de un denso negro y perfila la silueta de Jesús, iluminado desde la derecha.

ESPAÑA

Así, gracias a la difusión de los grabados, a los sermones y los textos que los apoyaban y a la propia proclividad del público, en 1699 fray José Monteys nos informa de que «se pinta muchas veces al Jesús Niño sobre la cruz, ya vestido, ya desnudo, ya dormido, ya

*despierto, sirviéndole unas veces de cuna, puesta en tierra; otras como de almohada y arrimo en los brazos de la Virgen»*⁷⁸².

En el campo de la escultura fue una temática muy prolija, especialmente en el ámbito conventual, donde fue habitual la presencia de pequeñas imágenes del Niño Jesús dormido sobre la cruz o la calavera. En la ermita de Nuestra Señora del Valle, en Manzanilla [cat. 545], se encuentra un *Niño Jesús dormido* atribuido a Jerónimo Hernández y datado en torno a 1575-1580, que muestra ya todas las características de este tipo de esculturas. El Niño duerme apoyado en la calavera con una postura en contraposto, tiene los párpados abultados y el cuerpo muy estilizado. Paralela a su cuerpo se encuentra una cruz arbórea que él abraza en sueños.

Muy similar, aunque con la musculatura más marcada, es otro *Niño Jesús dormido* atribuido a Pablo de Rojas y fechado hacia 1570-1580, proviene del convento carmelita de San José de Granada y en el presente se encuentra en una colección particular granadina [cat. 546]. En el convento de las Teresas hay una versión de barro cocido muy similar, al igual que las del Museo Nacional de Escultura, la del convento del Corpus Christi, ambas en Valladolid [cat. 548], y la del convento de capuchinas de Castellón, donde se conservan otros *Niño Jesús dormido sobre la cruz* vinculados con la escuela sevillana, en estos casos sin calavera y realizados en peltre, lo que atestigua la amplísima difusión que alcanzó el tema. Además, encontramos otros ejemplos del *Niño Jesús dormido* con calavera en el Museo de Arte Sacro de la catedral de Évora, procedente del convento del Salvador, e igualmente en una colección particular colombiana. Este modelo concreto se pasó también a la pintura, concretamente en el *Niño Jesús dormido* y *San Juanito* del mexicano Nicolás Enríquez, realizado en 1772 y conservado en el Musée de la Crèche de Chaumont (Francia).

Aunque fue una de las maneras más habituales de representar al *Niño Jesús dormido*, no fue el único modelo que se siguió. Así, nos encontramos la escultura del Museo del Romanticismo de Madrid, considerado anónimo granadino o sevillano, que lleva paño de pureza, la cruz se ha sustituido por un cojín y apoya su mano sobre la calavera. Otra versión diferente se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano, también del XVII, en la

⁷⁸² J. MONTEYS, *Vida sacra: cuyo santo ejercicio es propio del tercer orden seráfico*, p. 123.

que Jesús se encuentra boca arriba en una complicada postura, profundamente dormido sobre la cruz, que lo cruza en diagonal.

En pintura, destaca el *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de Alonso del Arco [fig. 151, cat. 549], conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fechado en 1681. El niño se asemeja a uno de los modelos atribuidos a Reni, aunque no llega a copiarlo. Aparece sobre una gran cruz, apenas tapado por un pequeño paño de pureza azul, y rodeado por un amplísimo catálogo de las arma Christi. Se ha añadido, además, la presencia del Espíritu Santo, que baja hacia él.



Fig. 151: Alonso del Arco, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, 1681. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

SEVILLA

Con estos referentes gráficos y literarios, las bases iconográficas para la representación del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* estaban bien establecidas y Sevilla no pudo ser ajena a ellas, tan proclive como era a la devoción a la Santa Infancia. Estas imágenes pasaron a engrosar la nómina de tipologías de Cristo infante pasionario, en la que se lo muestra de manera anacrónica, con los atributos de su futura pasión, muerte y resurrección. Estas iconografías debieron de calar profundamente en la mentalidad

sevillana desde comienzos del siglo XVII, debido a que combinaban de una manera equilibrada la dulzura de la infancia con el dramatismo de la muerte, siempre dentro del comedimiento tan característico de esta escuela artística, en la que se evita la excesiva recreación del tormento y la sangre. Así, mediante estas pinturas serenas, se invita a la reflexión sin caer en el dramatismo ni recrearse en lo macabro, generando la piedad y la devoción del espectador.

Parece que fue Murillo el primer pintor en Sevilla que se enfrentó a la iconografía del *Niño Jesús dormido sobre la cruz*. Es el artífice de varias obras que fueron insistentemente copiadas, reflejando el interés que suscitó en la clientela sevillana. Ciertamente, estas pinturas aglutinan un conjunto de características que encajan a la perfección con la mentalidad y el gusto hispalense del barroco, pues son obras amables aun cuando abordan temas de la Pasión y conducen sin aspavientos a una profunda reflexión existencial. Jesús sigue los prototipos infantiles de Murillo, es un niño rubicundo de labios y mejillas rosados y cuerpo redondeado. Aparece siempre en primer plano y girado hacia el espectador, en ocasiones algo descentrado⁷⁸³ y recibiendo sobre su piel un potente foco lumínico que oscurece el resto del lienzo. Son escenas recogidas en las que el Niño se apoya sobre una difusa repisa de piedra, en ocasiones moldurada, salvo la versión de Sheffield, que se sitúa en un dilatado paisaje en penumbra.

El Museo del Prado guarda un *Niño Jesús dormido sobre la cruz* fechado hacia 1660-1665, en la que se entrevé alguna participación del obrador, especialmente en la falta de suavidad a través de las veladuras⁷⁸⁴ [cat. 550]. Jesús apoya la cabeza directamente en el madero y su mano en una oscura calavera que asoma a la altura de su cadera. De todas las versiones que realizó el artista, ésta es la única en la que el Niño se muestra completamente desnudo, puesto que en todas las demás se ha cubierto la ingle con una esquina de la sábana. Otro lienzo, prácticamente idéntico y procedente de la colección Osuna fue sacado a subasta en 2011⁷⁸⁵ y se conocen dos repeticiones más en

⁷⁸³ El hecho de que en estas pinturas el Niño aparezca desplazado hacia un lateral implica que muchas de ellas fueron realizadas para formar pareja con un *San Juanito en el desierto*, como era habitual en las composiciones del *Buen Pastor*. Se ha identificado como pareja del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de la Graves Gallery el *San Juan Bautista niño* de la colección del duque de Buccleuch (Kettering, Northamptonshire). Ver E. VALDIVIESO, op. cit., p. 171.

⁷⁸⁴ E. VALDIVIESO, op. cit., pp. 169 y 380, lám. 163.

⁷⁸⁵ Arte, información y gestión, 17/11/2011.

colecciones particulares de Sevilla y Roma⁷⁸⁶, todas consideradas del maestro con ayuda del taller, lo que corrobora la amplia demanda que tuvo Murillo en esta versión.

En Earls Croome, Worcestershire, se encuentra otro *Niño Jesús dormido sobre la cruz* realizado también entre 1660 y 1665 [fig. 152, cat. 551] y pareja de un *San Juanito* como pareja [cat. 417]. Esta vez se ha omitido la presencia de la calavera que ha sido sustituida por un mullido almohadón. En 1675, Cornelis Schut el Joven realizó una copia que actualmente se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. 552], mientras que en la catedral de Sevilla hay dos versiones más, una de ellas acompañado por la Virgen y San Juanito⁷⁸⁷ [cat. 553].

La más aparatosa de todas las versiones del artista sevillano es el *Niño Jesús dormido sobre la cruz* conservado en la Graves Gallery de Sheffield [cat. cat. 554], que igualmente es la más tardía, pues se fecha entre 1670 y 1675 y cuenta como pareja al *San Juanito* con el cordero de Northamptonshire⁷⁸⁸ [fig. 124, cat. 405]. En ella, la única

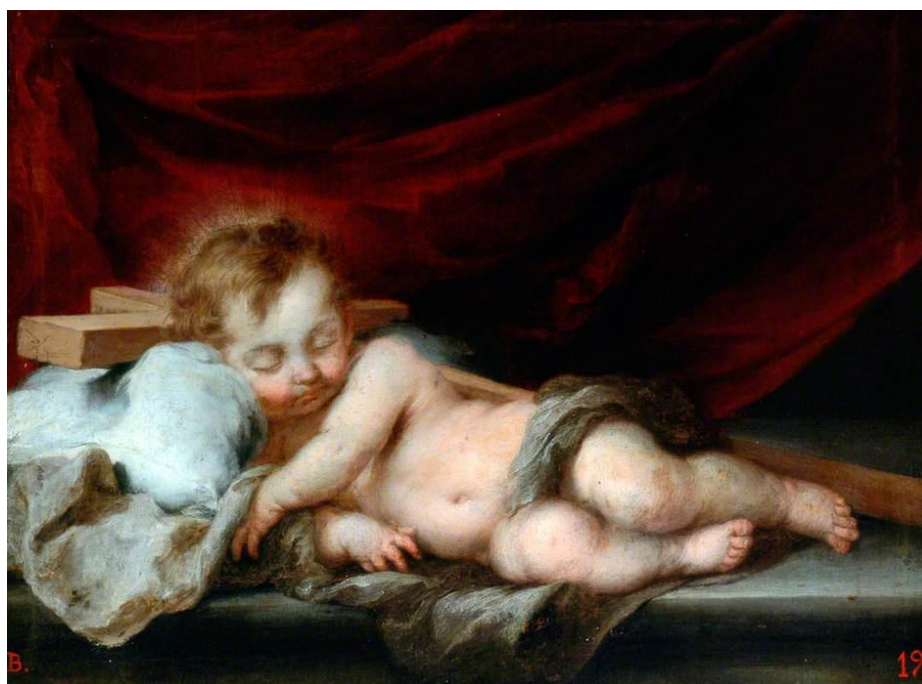


Fig. 152: Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1660-1665. Earls Croome, Worcester

⁷⁸⁶ Para las repeticiones españolas, ver D. ANGULO, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, II n° 209; para la romana, E. VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 76, lám. 45.

⁷⁸⁷ Ver E. VALDIVIESO, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, pp. 89 y 102, láms. LXIV y LXVI.

⁷⁸⁸ Ver pp. 328-329.

que se sitúa en un paisaje, el infante se encuentra acostado sobre unas rocas, con el brazo apoyado en un cráneo y la cruz tras él. Está sumido en un profundo sueño, mientras un par de angelitos lo adoran desde el cielo. En primer plano aparecen las raíces de una planta silvestre, que traen el recuerdo de la corona de espinas. Es indispensable vincular esta pintura con los dibujos conservados en el British Museum y en la Biblioteca Nacional de España⁷⁸⁹ *San Juanito* como pareja⁷⁹⁰ [cat. 555 y 556], si bien hay que tener presente que, aunque la colocación de la cruz y de la calavera, así como la propia posición de Cristo, son muy similares a las del lienzo, las numerosas variaciones hacen que no se pueda considerar a ninguno de ellos como el diseño final previo a la realización del cuadro.

También aparece acompañado de ángeles y abrazado a la calavera en otra pintura del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* datada entre 1665-1670 que, desgraciadamente, parece que desapareció durante un incendio en Ciudad Trujillo y de la cual se conserva una fotografía en blanco y negro [cat. 557]. En este caso, eran tres los angelitos representados, dos de los cuales se esforzaban en retirar el pesado cortinaje y un tercero se llevaba el índice a los labios para solicitar silencio. Igualmente, es de destacar el sobresaliente escorzo del travesaño de la cruz, un recurso inusual en las pinturas infantiles de Murillo y que sin embargo demuestra aquí su dominio.

Finalmente, incluimos dentro de esta temática un *Niño Jesús dormido* realizado aproximadamente hacia 1660 y 1670 y conservado en una colección particular de Luton, Bedfordshire, pues si bien es cierto que Murillo omitió toda referencia premonitoria, la escena está compuesta de manera similar a las demás versiones [cat. 558]. El escenario es muy parecido al cuadro de Worcestershire y la postura del Niño se aproxima a la de Cristo en la *Piedad con ángeles* del Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. 559], realizada en la misma fecha. En la catedral de Sevilla se localiza una copia, acompañada por otro lienzo de *San Juanito dormido*⁷⁹¹.

⁷⁸⁹ Inv. 1858.0724.1 e inv. Dib/16/40/8. Brown considera que el de la BNE es una copia anónima del conservado en el British Museum, aunque las notables diferencias compositivas entre ambos hacen que pongamos en duda la afirmación. J. BROWN, *Murillo & his drawings*, 1977, p. 93.

⁷⁹⁰ Ver E. VALDIVIESO, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, pp. 89 y 102, láms. LXIV y LXVI.

⁷⁹¹ Ver E. VALDIVIESO, op. cit., 1978, p. 89, lám. XLIV.

Por el comercio de arte ha aparecido recientemente una pintura anónima, posiblemente del taller de Murillo, que representa al *Niño Jesús dormido sobre la cruz* [fig. 153, cat. 560]. Su autor no ha copiado directamente ninguno de los originales, sino que se ha basado en la obra de Sheffield para la plasmación de la cabeza, el pecho y la mano con la calavera, además de algunas reminiscencias en el paisaje, mientras que en las piernas se asemejan más al Niño de Worcestershire y en la cruz al del Prado, aunque invertida. El resultado es una obra grata y equilibrada, en la que destaca el contraste entre el relajado sueño de Jesús y la presencia de la gran calavera en primer plano.



Fig. 153: Taller de Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, segunda mitad del siglo XVII. Colección particular

En el *Niño Jesús dormido* y *San Juanito* atribuido a Alonso Miguel de Tovar [cat. 561] se introdujo una variante en este tipo de escenas, pues incluyó al Precursor arrodillado ante la presencia de su primo, que aparece profundamente dormido sobre la cruz y, de nuevo, apoyando su brazo sobre un cráneo⁷⁹². El rostro de Jesús se asemeja al de la pintura de Murillo de Luton, mientras que la postura no está tomada directamente de

⁷⁹² Sala El Retiro 20/12/12, lote 647.

ninguna de sus pinturas sino que recuerda más al *Eros* de Caravaggio, aunque sin copiarlo.

Finalmente, en el mercado de arte apareció un *Niño Jesús dormido sobre un corazón* [cat. 562], un anónimo sevillano realizado hacia 1630 y 1640 que copia casi sin modificaciones una de las estampas de la serie *Cor Iesu amanti sacrum* de Hieronymous Wierix⁷⁹³ [cat. 563]. Como cambios relevantes, se ha eliminado el fondo y el orbe. Por su peculiaridad y por su pequeño formato se puede suponer que fue un encargo particular de un comitente para la devoción privada.

⁷⁹³ British Museum, cat. n° 1859,0709.3125.

NIÑO DE LA ESPINA

La idea de representar a un muchacho concentrado en quitarse una espina que se le ha clavado en la piel enlaza con el mundo clásico y con el *Espinario* de los Musei Capitolini, efectuado en el siglo I a.C. y donado a la ciudad de Roma en el año 1471 por el papa Sito IV [cat. 564]. No obstante, tanto la posición de la espina como el significado profundo de la escena difieren con claridad. En el modelo cristiano, el Niño Jesús se ha pinchado con una rama mientras la trenzaba fabricando una corona de espinas y surge una gota de sangre en su dedo. Este hecho hace que caiga en una profunda reflexión acerca de su futuro y lo invada la melancolía, volviéndolo completamente ajeno a lo que pueda ocurrir a su alrededor. En ocasiones, la Virgen es testigo de la escena y ella misma cae en un estado de alarma y desconsuelo. La iconografía del *Niño de la espina* no cuenta con apoyo documental y no apareció hasta mediados del siglo XVII en Sevilla. Son cuadros para mover a la devoción, tanto por el futuro sufrimiento de Jesús como por el de su madre, que observa impotente.

Esta escena puede representarse de manera independiente o formar parte de la *Casa de Nazaret*; para el primero de los casos, era una pintura que solía estar vinculada a la *Virgen Niña hilando*, realizándose para constituir parejas.

SEVILLA

Por los datos que se tienen hasta el momento, parece que fue éste un tema representado por primera vez por Zurbarán⁷⁹⁴. Hacia 1644-1645, realizó tres versiones muy similares de la *Casa de Nazaret*, que se encuentran en el The Cleveland Museum of Art [cat. 565], en el Fondo Cultural Villar Mir [fig. 154, cat. 566] y en la colección Colomer de Madrid [cat. 567], proveniente éste último del convento de las Salesas Reales de Madrid y muy dañado durante la Guerra Civil. En estas pinturas, Jesús es un muchacho que se observa el índice dañado, está sentado en un banco, con las piernas casi de perfil y el torso de tres cuartas para poder ser más visible para el espectador, lleva la túnica inconsútil, que cambia de color según la pintura. Junto a él se encuentra la Virgen, con

⁷⁹⁴ O. DELEDA, *Francisco de Zurbarán*, p. 595.

el cuerpo frontal y el rostro girado hacia su hijo, a quien mira con dolor. Se completa la escena con un rompimiento de gloria que surge en un ángulo sobre Jesús e introduce el elemento trascendente en la pintura.

Además de los personajes principales, estas obras de Zurbarán están llenas de objetos alegóricos. Por un lado, están las azucenas y las rosas, flores relacionadas con la pureza que acompañan tradicionalmente a María, es el mismo significado que se atribuye al cacharro con agua, el cual varía según las versiones. Sobre la mesa hay dispersos varios libros y unas peras, una de las frutas del jardín del paraíso que aluden al motivo por el que Jesús se debe sacrificar. Además, aparece la cesta de la ropa de la Virgen y, en un ángulo en primer plano, dos palomas, haciendo referencia a las palabras de Simeón⁷⁹⁵. El escenario que elige Zurbarán para estas pinturas parece ser una sala humilde, aunque repite el podio y el arranque de la columna que emplea en otras composiciones y que parece no encajar. La mayor diferencia se encuentra en la versión de las Salesas, donde se ha eliminado la ventana del fondo y se ha colocado una solería.

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conservan dos pinturas del *Niño de la espina* que reproducen la zona izquierda de la pintura de Cleveland, aunque denotan una participación del taller [fig. 155, cat. 568 y 569]. En la primera de ellas, se ha sustituido el escenario por un ábside mal resuelto, inspirado de un grabado de Cornelis Cort⁷⁹⁶, y



Fig. 154: Francisco de Zurbarán, *Casa de Nazaret*, c. 1644-1645. Fondo Villar Mir



Fig. 155: Francisco de Zurbarán y taller, *Niño de la espina*, mediados del siglo XVII. Museo de Bellas Artes, Sevilla

⁷⁹⁵ Lc 2, 35.

⁷⁹⁶ O. DELEND, op. cit, p. 595. Suponemos que hace referencia a la *Parábola de Lázaro y el rico Epulón*, British Museum, cat. n° 1949,0709.220.

un cortinaje rojo donde en las otras pinturas se colocaba el rompimiento de gloria. También se ha añadido un jilguero que picotea un clavel y algunas ramas espinosas que se reparten por el suelo. El Niño, sin embargo, deja escapar una leve sonrisa que resta dramatismo a la escena. En la otra versión, muy similar en composición aunque no en pincelada, el fondo está ocupado por un rompimiento de gloria en el que se han esbozado querubines, en la mesa se ha eliminado el pájaro y se han añadido rosas a los pies de Jesús.

La otra versión del *Niño de la Espina* está atribuida a Juan Simón Gutiérrez y se fecha a finales del siglo XVII, fue una imagen muy imitada, aunque sin duda la obra de más calidad pertenece al Museo del Prado y posiblemente se trate del original⁷⁹⁷ [fig. 104, cat. 570]. Jesús aparece representado como un niño de apariencia delicada, con grandes ojos, amplias mejillas y el cabello cayendo en bucles por los hombros. Está sentado en una silla frailer, tiene la corona de espinas apoyada en las piernas y mira con atención su índice dañado, mostrando serenidad y curiosidad más que una reflexión acerca de sus futuros tormentos. Alrededor de su cabeza aparece una corona de querubines a modo de aureola que se va a perder en la mayoría de las imitaciones. Como pareja cuenta con una *Virgen niña hilando* que pertenece igualmente al Prado⁷⁹⁸ [fig. 103, cat. 334]. La mayoría de las copias se conservan también acompañadas, suelen ser obras de calidad bastante inferior aunque con pocas modificaciones, salvo la riqueza de los atuendos de los personajes, que tiende a ganar en ornamentación, y algunos cambios de fondo. Por citar algunos ejemplos, hay una pareja de estas pinturas en el Museo de Huelva, depositadas en la Diputación Provincial, las numerosas versiones hispanoamericanas, destacando la del Museo Pedro de Osma de Lima y recientemente, se ha subastado otra pareja, en este caso rodeada por una corona de flores⁷⁹⁹ [cat. 571-572].

⁷⁹⁷ E. VALDIVIESO, “La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 36, 2008, p. 17.

⁷⁹⁸ Esta imagen ha sido comentada en la p.292.

⁷⁹⁹ Abalarte Subastas, 12-13/5/2015, lote 1044.

NIÑO JESÚS PASIONARIO

Las imágenes del Niño Jesús representando algún momento de la Pasión, o rodeado de los instrumentos de su martirio sin atisbos de triunfalismo, suponen la culminación de la identificación entre Cristo niño y adulto. Interián de Ayala defendía esta forma de llevar a la devoción, considerando que *«mucho mejor pintan otros Pintores a Jesu-Christo en su infancia, o bien contemplando la cruz, o bien cargando sobre sus hombros en su sentido simbólico los instrumentos de ella y de su Pasión»*⁸⁰⁰. A pesar de ello, la idea de mostrar a un inocente muchacho padeciendo los sufrimientos de Cristo no terminó de calar en todas las sociedades.

Una de las maneras más frecuentes fue la de plasmar al Niño cargando con la cruz, como hará de adulto para subir al monte Calvario, aunque suele ir vestido y portando otros símbolos del martirio. En estas ocasiones, se tomó como referencia los grabados, especialmente a Hieronymus Wierix, aunque también a Cornelis Galle II, especialmente en el ámbito hispanoamericano⁸⁰¹ [cat. 573-575].

Otra de las formas de representar al Niño pasionario sigue igualmente una iconografía de Cristo adulto, *«vemos algunas veces pintado a Jesu-Christo despojado de sus vestiduras, maltratado con los azotes, coronado de espinas, abiertos sus brazos y que sentado así sobre una piedra está mirando al Cielo. ¿Quién ignora que semejante modo de pintar a Christo carece de fundamento claro, y que esté ciertamente apoyado en el sagrado Evangelio? Sin embargo, ¿quién podrá dudar que es piadosa esta manera de pintar y representar al Señor? Pues con esto sólo intentan significarnos los pintores, el sumiso y ardiente ofrecimiento que hizo Jesu-Cristo a su Eterno Padre de su Pasión, de su excelente obediencia y de su excesiva caridad y amor para con el género humano»*⁸⁰².

⁸⁰⁰ INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano y erudito*, vol. I, p. 50.

⁸⁰¹ British Museum, cat. n° 1859,0709.3066 y 1880,0508.53 para Wierix y, para Galle, n° 1891,0414.1156.

⁸⁰² INTERIÁN DE AYALA, op. cit., vol. I, pp.7-88.

EUROPA

Una de las primeras apariciones pictóricas del *Niño Jesús con la cruz* es una letra miniada localizada en un libro de horas, datado hacia 1475-1485 y conservado en la Koninklijke Bibliotheek de La Haya⁸⁰³ [cat. 576]. En ella aparece Jesús, desnudo y ausente de todo atributo que lo haga reconocible, cargando la cruz con el travesaño hacia atrás.

La dependencia a uno de los grabados de Wierix, titulado *In laboribus a iuventute mea*⁸⁰⁴ es más que patente en numerosas obras [cat. 574]. En la estampa aparece el Niño, vestido con túnica y manto, que anda trabajosamente cargando los instrumentos de la Pasión. A su hombro lleva la cruz, el hisopo, la escalera y la lanza, mientras que el resto de objetos más pequeños se encuentran en una cesta. En la otra versión, menos imitada, se lo muestra con el paño de pureza y acompañado por dos ángeles pasionistas [cat. 573]. Siguiendo directamente el primer grabado de Wierix, nos encontramos una pintura anónima flamenca, fechada en el siglo XVII, en la que se ha sustituido el paisaje por un fondo negro que resalta la figura de Jesús [cat. 578]. En la Dulwich Picture Gallery de Londres hay otra versión, de nuevo sin fondo y con alguna leve modificación como es la colocación de la corona de espinas colgando de la cruz, la sustitución del extremo de la lanza y haber sustituido los objetos más pequeños por las telas blancas típicas de los cestos de costura de María [cat. 579].

ESPAÑA

En la capilla de San Acacio de la catedral de Córdoba hay una pintura anónima del siglo XVII que de nuevo recurre a la estampa de Wierix para configurar la escena, aunque en esta ocasión Jesús lleva una túnica corta y un collar de coral, además de la presencia en el suelo de un orbe crucífero [cat. 577].

También Alonso Cano representó al *Niño Jesús con la cruz*, en este caso se trata de una escultura, efectuada en 1657 y conservada en la iglesia de San Fermín de los Navarros de Madrid [cat. 580]. Aparece Jesús con rostro fatigado en el momento de dar una

⁸⁰³ Cat. N° KB, 131 G 5, fol 70r.

⁸⁰⁴ Salmos 87, 16.

zancada con la cruz en uno de sus hombros, lo que le obliga a encorvar la columna y a sostenerla con ambas manos, a diferencia de las versiones que derivan de Wierix, donde parece no pesar y el Niño emplea tan sólo una de sus manos para equilibrarla. En el monasterio de San Antón de Granada se encuentra otra versión parecida y también atribuida a Cano, aunque también a Pedro de Mena; en esta ocasión, se ha añadido la corona de espinas y la soga al cuello, ampliando su dramatismo.

En el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid hay una pintura anónima fechada en el segundo tercio del siglo XVII que representa al *Niño Jesús de Mula* según la aparición al pastor Pedro de Jesús Botía [cat. 581]. El Niño está de pie sosteniendo la cruz, a la que se le ha añadido el INRI, la corona y los clavos. Aparece igualmente la zarza rodeando sus piernas como se relata en la visión y al fondo se vislumbran montes con tres cruces, aludiendo de esta manera al Calvario. Es una obra de calidad discreta pero denota el interés por relacionar al Niño con la Pasión, aún más potenciada por el cabello de Jesús, que es más largo de lo habitual en sus representaciones infantiles y recuerda a su etapa adulta.

También anónimo del XVII es un dibujo del *Niño Jesús pasionario* que ha sido atribuido a Juan Conchillos Falcó⁸⁰⁵, aunque el Museo del Prado lo considera anónimo [cat. 582]. Es una representación especialmente dramática, ya que muestra a un joven Niño abrumado ante la presencia de las arma Christi a su alrededor, además de la calavera a sus pies. Su rostro infantil expresa el sufrimiento ante la visualización de los instrumentos de su futuro martirio. El contraste se resalta por su desnudez, que hace más evidente su niñez. Este modelo infantil en el que el Niño carga los instrumentos del martirio y muestra en su rostro el sufrimiento por sus futuros tormentos fue más propenso a darse en escultura y, sobre todo, a partir del siglo XVIII y asociado a la orden del Carmelo. Así lo encontramos en el convento de San José del Carmen de Sevilla y de Granada, en el de Santa Teresa de Jesús de Jaén, en el de Santa Ana de Córdoba y en las Descalzas Reales de Madrid.

⁸⁰⁵ D. ANGULO; A. E. PÉREZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, IV, lám. 2.

SEVILLA

Ésta fue, en Sevilla, la iconografía infantil pasionista que tardó más tiempo en aparecer. Ciertamente, no es una temática que encaje demasiado con su idiosincrasia, puesto que la escuela sevillana había procurado evitar en las imágenes premonitorias del Niño Jesús la representación de la sangre y el sufrimiento.

En el Metropolitan Museum de Nueva York hay un dibujo del *Niño Jesús con la cruz* que aparece catalogado como anónimo sevillano del siglo XVII [cat. 583]. Por la disposición, recuerda a la escultura de Cano, si bien el cabello, la inclinación de la espalda y el movimiento de la túnica no son similares. En el dibujo, además, se incorpora un segundo niño que ayuda a sostener la cruz como si de un pequeño Cirineo se tratara, y que posiblemente en la obra acabada se trataría de un ángel.

En Sevilla, el máximo exponente de esta tendencia fue Domingo Martínez con dos pinturas donde se aúna la ternura y delicadeza de un niño desnudo y su actitud ante los elementos de su muerte. El primero de ellos es el *Niño Jesús pasionario* fechado hacia 1735-1740 y localizado en una colección particular de Pontevedra [fig. 156, cat. 584]. El Niño aparece en primer plano, suavemente iluminado y plasmado con gran morbidez,



Fig. 156: Domingo Martínez, *Niño Jesús pasionario*, c. 1735-1740. Colección particular, Pontevedra



Fig. 157: Juan de Espinal, *Niño Jesús pasionario*, mediados del siglo XVIII. Colección particular

generando de esta manera aún más contraste entre su delicadeza y la corona de espinas y la soga que porta en su cuerpo. Jesús tiene la mirada puesta en la cruz que le traen unos ángeles, mientras que por el suelo aparecen desperdigados otros elementos, tanto de la Pasión como los tradicionales relacionados con el pecado original, esto es, la serpiente con la manzana y la calavera de Adán, que enlaza con las representaciones de la Crucifixión, donde suele aparecer a los pies de la cruz. Murillo, por ejemplo, había colocado el cráneo en varios de sus *Crucificados*⁸⁰⁶. El dramatismo de la escena se incrementa al apoyar a Jesús en el pesebre, uniendo de una manera gráfica el nacimiento y la muerte.

La otra versión del *Niño Jesús pasionario* de Domingo Martínez se encuentra en la iglesia de San Francisco de Asís, en Soria, y procede de la iglesia de San Nicolás [cat. 585]. En esta ocasión, dos angelitos se encuentran en el plano terrenal, acompañando a Jesús en su tristeza. Aparece éste reclinado sobre la columna, de nuevo con la corona y la soga y rodeado por los atributos de la Pasión, dando preminencia a la cruz, a la cual abraza. Su expresión se ha vuelto más sombría y recuerda a las esculturas conventuales de esta misma época.

Finalmente, también Juan de Espinal representó al *Niño Jesús pasionario* [fig. 157, cat. 586], en este caso constituyendo la pareja de un *San Juanito con el cordero*⁸⁰⁷ [fig. 157, cat. 421]. A diferencia de la actitud reflexiva con la que el pintor dotó el rostro del Bautista, Jesús se lo muestra alzando la mirada al cielo y llevándose una mano al pecho, aceptando con sumisión y tristeza su destino. Aparece acompañado de los elementos típicos de estas composiciones, aunque más simplificados que en las versiones de Domingo Martínez, ya que sólo se han representado la cruz, la soga, la columna y, destacando en primer plano, la calavera. El modelo infantil se asemeja al de su pintura compañera y de nuevo se recurre a la desnudez, cubierta exclusivamente por el paño de pureza, mostrando un correcto conocimiento de la anatomía infantil.

⁸⁰⁶ La calavera aparece en el *Crucificado* del Timken Museum of Art de San Diego; los tres del Museo del Prado, uno de ellos depositado en el Museo de Bellas Artes de Murcia; el de la colección particular de Parías, el de la colección Brennan de Londres y el que se encuentra en paradero desconocido, procedente de la colección del conde de Mejorada.

⁸⁰⁷ Ver p. 335.

NIÑO JESÚS DE TRIUNFO

Fue a través de la temática del Niño Jesús triunfante que el Niño logra independizarse del resto de personajes sagrados que lo habían acompañado hasta el momento y adquiere una autonomía total dentro de la escuela sevillana de pintura. Como viene siendo habitual dentro del mundo artístico, a la hora de establecer el nuevo modelo de representación, y sobre todo en los casos en los que no se encuadran en su línea vital, se tomaron como referentes otros ya consagrados y se adaptaron a las condiciones requeridas. Así, la representación del Niño Jesús triunfante supone la transposición de dos iconografías de Cristo adulto a su versión infantil, la del *Salvator Mundi* y la de *Jesús resucitado*, combinando elementos de ambas y, por ello, aparecen muchas similitudes a la hora de su recreación plástica.

El origen del *Salvator Mundi* se encuentra, a su vez, en el Pantocrator bizantino. En ella, Jesús aparece en primer plano, con el cabello largo y suelto cayéndole simétricamente por los hombros; su silueta resalta sobre un intenso fondo negro que cierra la composición y la aísla; está representado de medio cuerpo y con rigurosa frontalidad. Jesús tiene la mirada clavada en el espectador, al cual bendice, creando una gran sensación de cercanía. En la otra mano, generalmente en escorzo, suele sostener el orbe, a veces representado como una delicada bola de cristal. La diferencia principal con la iconografía tradicional del Pantocrátor se encuentra tanto en el color del fondo, que en el caso bizantino es dorado, como en el orbe, que sustituye el libro. Fue una tipología frecuente en el norte de Europa desde el siglo XV, como lo atestiguan las obras de van der Weyden, Hans Memling, Quentin Massys, o Durero⁸⁰⁸. En Italia, Antonello da Messina, Carpaccio o Andrea Previtali trataron el tema durante el siglo XV y principios del XVI⁸⁰⁹. Desde el siglo XVI aparecieron algunas libertades, el plano bajó desde la mitad del pecho hasta la cadera y Cristo logró un poco más de movimiento, que le permitió romper la frontalidad y girarse, aunque siempre respetando la solemnidad de

⁸⁰⁸ Rogier van der Weyden, c. 1452, Musée du Louvre, junto a la Virgen y San Juan, en el panel central del Tríptico Braque; Hans Memling, 1481, Museum of Fine Arts (Boston); Quentin Massys, c. 1505, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Amberes); Durero, a. 1505, Metropolitan Museum (Nueva York).

⁸⁰⁹ Antonello da Messina, c. 1465, National Gallery (Londres); Vittore Carpaccio, c. 1480, Fondazione Luciano Sorlini (Calvagese della Riviera, Brescia), en esta versión está rodeado por los evangelistas; Andrea Previtali, 1512, National Gallery (Londres).

este tipo de representación. Tal es el caso de las pinturas de Tiziano del Hermitage, de 1570, y de Zurbarán del Prado, de 1638 [cat. 587 y 588].

También en el siglo XVI, esta iconografía se trasladó al mundo infantil sin modificaciones, aunque Jesús aparece más crecido de lo habitual, a veces ya entrado en la adolescencia. Una de las primeras versiones del Niño Jesús como *Salvator Mundi* está atribuida a Il Boltraffio, de hacia 1510, y localizada en la Pinacoteca dell'Accademia Carrara de Bergamo [cat. 589]. En ella, Jesús aparece ricamente vestido, con incrustaciones en su vestimenta y una corona de yedra en la frente. Giampietrino lo representó de esta manera durante la primera mitad del siglo XVI en una tabla que formó parte de la colección de Carlos I de Inglaterra y que desde 1924 se encuentra en el Museo Pushkin [cat. 590]. En esta ocasión, se ha plasmado hasta la altura de la cadera, permitiendo incluir una inclinación de los hombros que rompe la frontalidad.

También presentan modificaciones el *Salvator Mundi* de un seguidor de Guercino en la Dulwich Gallery [cat. 591], y algunas de las varias versiones atribuidas a los seguidores



Fig. 158: Simone Cantarini, *Salvator Mundi*, mediados del siglo XVII. Accademia Carrara, Bérnago



Fig. 159: Louis de Boulogne el Joven, *Salvator Mundi*, c. 1704. Colección particular

de Marco d'Oggiono⁸¹⁰. En estas ocasiones, Jesús deja de aparecer bendiciendo, ya sea porque utiliza las dos manos para sostener el orbe o porque oculta uno de sus brazos.



Fig. 160: Alberto Dürer, *Cristo resucitado*, 1510. Pinacoteca Albertina, Viena

Una de las pinturas más sugestivas del *Salvator Mundi* fue realizada por Simone Cantarini y se expone en la Accademia Carrara [fig. 158, cat. 592]. Representa a un jovencísimo Niño de intensa mirada, cabellera rizada y nariz respingona, ataviado sólo con una camisola blanca que aumenta la sensación de intimidad e inocencia.

Vinculado con Elisabetta Sirani es otro *Salvator Mundi* en su modalidad adolescente, con la particularidad de haber girado el torso del niño, perdiendo efectividad en el contacto visual con el espectador. Se fecha hacia 1655-1665 y se encuentra en una colección particular [cat. 593]. También

de tres cuartos y en colección privada es un *Salvator Mundi* de la mano de Hyacinthe Rigaud fechado hacia 1700-1710. Presenta otra diferencia más, puesto que el Niño aparece vestido con los colores de la Inmaculada, como el *Niño Jesús triunfante* de van Mol [cat. 594]. En esos mismos años, hacia 1704, Louis de Boulogne el Joven realizó un *Salvator Mundi* más tradicional, aunque cambiando el gesto de la bendición por uno de los clavos de la cruz, que Jesús observa con dulzura⁸¹¹ [fig. 159, cat. 595].

En Sevilla sólo hemos logrado localizar un *Salvator Mundi* y es ya de una fecha tardía, ya que fue realizado entre 1700-1710 por Francisco Meneses Osorio [cat. 596]. Jesús está plasmado como un muchacho de rostro alargado y los ojos muy dibujados,

⁸¹⁰ En la Galleria Borghese hay un original. En el Musée des Beaux-Arts de Nancy hay una pintura de un seguidor y otra obra fue subastada por Sotheby's el 3/7/07. Todas son modelos diferentes de un mismo tema.

⁸¹¹ Esta pintura fue subastada en 2012 por la galería Alexis-Bordes de París.

siguiendo las tipologías físicas propias de este artista. Su forma de tratar el tema se asimila a las versiones tradicionales y muestra los atributos que le son propios, aunque se permite colocar el torso del muchacho en diagonal respecto al espectador, generando una mayor sensación de volumetría.

Por su parte, la iconografía de *Cristo resucitado* tiene sus orígenes en el arte medieval. Para plasmar este momento, hasta el siglo XI se utilizaron símbolos y pasajes bíblicos como Jonás o las tres Marías en el sepulcro y, partir de este momento, se comenzó a representar a Jesús saliendo de su sarcófago, delante de él o sobre él, ante la presencia de los guardias, que son el testimonio de que realmente sucedió⁸¹². Como símbolo de la victoria, lleva el torso desnudo, va envuelto en un manto rojo o en el sudario y lleva una cruz estandarte con una banderola. Así lo muestran Dirk Bouts, Hans Holbien el Viejo, Andrea Mantegna o Piero della Francesca⁸¹³ [cat. 597-600].

Desde el siglo XIV, en Italia este tema se contaminó con la *Transfiguración* y con la *Ascensión*. De esta manera, Jesús aparece en el cielo en vez de en el plano terrenal, manteniendo las características típicas del Resucitado aunque, en alguna ocasión, va vestido con una túnica. Siguiendo esta idea, lo plasmaron los principales artistas, como Fra Angelico, Perugino, el Veronés, Giovanni Bellini o Tintoretto⁸¹⁴ [cat. 601-605]. A finales del siglo XVI, comienza la expansión de esta forma de plasmar la Resurrección en Alemania, donde Durero la incluyó en su ciclo conocido como la *Pasión Grande* [fig. 160, cat. 606].

⁸¹² Para todo el párrafo, L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 2, p. 562-563, 566.

⁸¹³ La pintura de Bouts, realizada hacia 1455, se encuentra en el Norton Simon Museum of Art (Pasadena); la de Hans Holbein, de 1499-1500, que forma parte de la Pasión Gris de Donaueschingen, localizada en la Staatsgalerie de Stuttgart; la de Mantegna, de 1457-1459, sigue en su ubicación original, la predella del retablo de San Zeno de Verona; la de Piero de la Francesca, de hacia 1463, está en el Museo Cívico de Sansepolcro (Toscana).

⁸¹⁴ La pintura de Fra Angelico, realizada entre 1437 y 1446, está en la celda ocho del convento de San Marcos de Florencia; La de Perugino, de hacia 1499, en la Pinacoteca Vaticana; la del Veronés, de hacia 1560, en la capella Giustiniani de San Francesco alla Vigna de Venecia; la de Bellini, de 1475-1479, está en el Staatliche Museen de Berlín; la de Tintoretto, de 1580, se encuentra en la Scuola Grande di San Rocco de Venecia.

NIÑO JESÚS DE TRIUNFO

A la hora de plasmar al Niño Jesús triunfante, se tomaron elementos, modos y actitudes del Salvator Mundi y del Cristo resucitado. En la inmensa mayoría de las composiciones aparece bendiciendo con una de sus manos mientras que con la otra sostiene alguno de los atributos, generalmente la cruz, el estandarte o el orbe. Su actitud se desplaza entre el reposo y el arrobamiento, aunque sin grandes aspavientos. La agitación, si aparece, se encuentra en su entorno, con luces doradas, nubes y ángeles que confieren dinamismo.

El Niño viste telas ligeras y vaporosas o está desnudo, mostrándose en su plenitud corporal y sin marcas físicas que enlacen con la Pasión, que ha sido superada. Precisamente por ello, en este modelo iconográfico el hecho de que se muestre el cuerpo sin pudor ni cubriciones es un símbolo inequívoco de su naturaleza divina, que ha vencido a la inefable debilidad del hombre que supone la muerte y, por lo tanto, aunque aparezca revestido de una apariencia humana, en estas imágenes no se lo representa con su dicotomía sino tan sólo como Dios. Su cuerpo desnudo es, de esta manera, el testimonio visual de la plenitud de su naturaleza divina sobre su materialidad encarnada. Este concepto se refuerza especialmente si lo enlazamos con la atmósfera que lo envuelve, Jesús no está en el espacio destinado a los hombres sino en un ámbito reservado a Dios. Ciertamente, en la mayoría de los casos el escenario es un cielo grisáceo o dorado que genera una atmósfera irreal alejada del territorio humano; es un espacio reservado a la divinidad que se adecua a la perfección con el triunfalismo de la temática. En ocasiones, este ambiente celestial está poblado por ángeles, también de corta edad, que tocan instrumentos o adoran al Niño y contribuyen a realzar esa especial naturaleza sobrehumana del entorno en que se sitúa. En otros casos, Jesús está rodeado por un impreciso fondo oscuro, un espacio confuso que igualmente lo aparta de la cotidianeidad. Por último, también hay cuadros cuyo escenario es un paisaje campestre, como los que aparecen en otros trasuntos iconográficos tales como San Juanito con el cordero o el Buen Pastor.

En cuanto a sus atributos, nos encontramos con algunos elementos que tienden a repetirse con gran asiduidad y que derivan directamente de la iconografía de Cristo

adulto, como son el orbe, el estandarte con banderola, la calavera y la serpiente. El primero de estos objetos es una esfera azulada o de cristal, en la mayoría de los casos rematada por una pequeña cruz metálica; dependiendo de su tamaño, que es muy variable, Jesús puede sostenerlo en la mano o apoyarse en él, tanto si se encuentra sentado como de pie. El orbe simboliza el carácter universal de la escena puesto que, desde San Pablo, Cristo deja de circunscribirse al ámbito hebreo y amplía el horizonte a toda la humanidad, representada en estas pinturas mediante la bola del mundo.

La cruz aparece con frecuencia en esta iconografía, no con carácter premonitorio sino interpretada como el instrumento que ha propiciado la superación de la muerte. Se puede sustituir por el estandarte, el símbolo concreto de la resurrección, es un báculo muy esbelto con un travesaño con una banderola blanca o roja, o blanca con una cruz roja, suspendida de su travesaño, aunque esta tela no siempre está presente. El origen de este atributo se puede rastrear en el lábaro romano, un estandarte imperial que consistía en una lanza cruzada por un travesaño del que colgaba un paño púrpura bordado en oro. Constantino lo cristianizó, sustituyendo las iniciales de SPQR y el águila por un crismón [cat. 607]. El lábaro deriva, a su vez, del vexelio, el estandarte con el símbolo de cada cohorte.

La calavera, atributo fundamental de la muerte, es entendida en esta tipología como elemento que ha sido superado, por ello se localiza en la parte baja de la escena y es habitual que el Niño la pise. Igualmente, enlaza con el origen del pecado a través de la figura de Adán, del mismo modo que en las Crucifixiones es frecuente que aparezca un cráneo con idéntico significado. La pareja habitual de la calavera es la serpiente, representación del pecado que igualmente enlaza con los primeros padres y que también ha sido vencido gracias al sacrificio de Cristo, es por ello que suele aparecer retorciéndose bajo su pie.

Este tema triunfal fue muy demandado durante la Edad Moderna, como demuestra la ingente cantidad de obras conservadas, tanto de primer nivel como secundarias, siendo frecuente que aun en la actualidad sigan apareciendo cuadros de esta temática en los anticuarios y las casas de subasta. No obstante, la producción no se circunscribió a un único modelo de representación, antes al contrario, fue muy variada en cuanto a

tipologías se refiere, generando un amplio repertorio de imágenes que se difundieron ampliamente gracias al comercio de los grabados.

EUROPA

Una de las primeras iconografías triunfalistas que surgió fue la que muestra a un Jesús glorificado, en general en un ámbito celestial, en actitud de bendecir y sosteniendo el orbe o el estandarte. En su versión infantil quedó tipificada gracias a la profusa difusión de los Niños de Flandes, unas esculturas creadas en serie en talleres de Malinas y Bruselas, al menos desde el siglo XV. Estos niños suelen aparecer con los ojos almendrados y sonriendo, a veces con los labios muy perfilados; su pelo es dorado y rizado, se abulta alrededor del rostro y del cuello y tiende a aplastarse en el casquete, posiblemente para anclarle una corona. Están desnudos, con el tórax muy elevado y la cadera baja y ancha, y en general muestran una leve inclinación, tanto del cuerpo como de la cabeza, potenciada por el adelantamiento de una de las piernas. El Niño de Cebú y el Niño de Praga fueron realizados en estos talleres, al igual que el Niño Jesús que actualmente acompaña a la Virgen de Gracia, en la prioral de Santa María de Carmona.

Partiendo de la tradición medieval de regalar estampas para celebrar el Año Nuevo que representan al Niño Jesús desnudo, puesto que la fiesta coincide con la fecha de la Circuncisión⁸¹⁵ [cat. 611] y basándose en los modelos del Niño Jesús de Flandes, los principales grabadores del siglo XVI, especialmente del ámbito de Baviera, con Lucas Cranach [fig. 161, cat. 608 y 609] y Albrecht Altdorfer [fig. 162, cat. 610], y de Amberes, con Hieronymous Wierix [fig. 163, cat. 616] y Johann Sadeler I [cat. 613], crearon sus propios modelos⁸¹⁶. Las versiones de Altdorfer y de Wierix parten de una idea muy similar, si bien las características específicas de cada artista producen un resultado diferente. En ambos casos, Jesús aparece en actitud de caminar mientras bendice con su mano derecha y porta el orbe crucífero con la izquierda. También se repiten el bucle rizado al centro de su frente, los intensos rayos de luz que emergen de su cabeza y la túnica corta con la que se cubre, con cuello fruncido en el primer caso y

⁸¹⁵ M. WENIGER, “Las imágenes góticas de madera policromada del Niño Jesús en el arte alemán”, *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas*, p. 168.

⁸¹⁶ Rijksmuseum, inv. n° RP-P-OB-4467(R) y n° RP-P-OB-4420 para Cranach, n° RP-P-OB-2933 para Altdorfer, n° RP-P-OB-66.882 para Wierix y n° RP-P-OB-5436 para Sadeler I.

decorada con cabezas de querubines en el segundo. Otra diferencia radica en la dirección de la mirada, con Altdorfer es hacia el espectador y con expresión preocupada, mientras que con Wierix observa el orbe, alrededor del cual ha colocado dos tórtolas o palomas y dos serpientes enroscadas.

También aparece un *Jesús triunfante* en el grabado de Hieronymus Wierix que encabeza una de sus series dedicadas al Niño, la encargada por el Prepósito General de la Compañía de Jesús, el padre Claudio Aquaviva⁸¹⁷ [cat. 614]. Puesto que falleció en 1615, el grabado cuenta con esa referencia como fecha más tardía. En él aparece Jesús apoyado sobre el IHS, dentro de una mandorla y rodeado por los jesuitas San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Viste túnica larga y manto, y sostiene un báculo cruciforme.

Siguen una idea parecida las dos versiones de Cranach y la de Sadeler I basadas en un dibujo de Maarten de Vos, aunque en estos tres últimos casos Jesús está desnudo y sus piernas son más estáticas. En una de las estampas de Cranach difiere la ubicación, puesto que Cristo se sitúa sobre la tapa de una tumba abierta, en clara alusión a su victoria sobre la muerte. En este grabado está rodeado por una cohorte de ángeles que portan los elementos de la Pasión. En la estampa de Sadeler I se repiten ángeles niños



Fig. 161: Lucas Cranach, *Niño Jesús triunfante*, siglo XVI. Rijksmuseum.



Fig. 162: Albrecht Altdorfer, *Niño Jesús triunfante*, siglo XVI. Rijksmuseum, Ámsterdam



Fig. 163: Hieronymus Wierix, *Niño Jesús triunfante*, siglo XVI. Rijksmuseum, Ámsterdam

⁸¹⁷ British Museum, inv. n° 1859,0709.3061.

que adoran a Jesús, así como en otro grabado del *Niño Jesús triunfante* de Hieronymus Wierix, que también lo representa desnudo⁸¹⁸ [cat. 615]. En esta ocasión, Jesús pisa un esqueleto con una serpiente que se encuentra apoyado sobre el orbe, simbolizando su triunfo, y porta báculo y capa y sobre su cabeza planea el Espíritu Santo.

Otras versiones del *Niño Jesús triunfante* lo representan sentado. Una de las estampas más antiguas es de Hans Sebald Beham, fechada en 1521 [cat. 617]. En ella se representa a un Cristo muy joven, de proporciones anchas, facciones poco afortunadas y vestido con una túnica plisada. En esta ocasión, bendice con la mano izquierda y sostiene una pequeña bola del mundo entre los dedos de la derecha. También sedente aparece en una estampa de Crispijn de Passe, fechada entre finales del siglo XVI y principios del XVII, en la que aparece desnudo, sobre un cojín, con rosas a sus pies y un rompimiento de gloria sobre su cabeza [cat. 618]; de la misma fecha es otra versión firmada por N.G. en la que se han sustituido los querubines por el Espíritu Santo y se ha añadido un cortinaje y el cordero⁸¹⁹ [cat. 619].

Maarten de Vos realizó un *Niño Jesús triunfante* que se encuentra en el presente en el Museo del Patriarca de Valencia. Es una pintura directa en la que se han eliminado todos los elementos accesorios y tan sólo aparece el Niño, desnudo y de pie, con una línea sinuosa que resalta la cadera, bendiciendo y portando el orbe. En ella, queda patente su dependencia de los Niños Jesús de Flandes, a los que sigue de cerca. Tras él hay una potente gloria que modifica todo el colorido del cuadro con tonalidades doradas y que aporta intensidad a la figura infantil, perfilándola con suavidad. En algún momento de su historia, se le incorporó una fina tela para cubrir su sexo, pero afortunadamente se suprimió en su última restauración, de 1959 [cat. 620 y 621].

Anton van Dyck realizó una pintura de esta misma temática que se conserva en la abadía agustina de Sankt Florian [fig. 164, cat. 622]. En ella, el Niño está desnudo, mostrando una anatomía con las proporciones no completamente logradas. Es una pintura de estética muy dinámica, sobre todo por la aparatosa tela roja ondeando a su alrededor y por el fondo que lo envuelve. Jesús se encuentra situado sobre la bola del mundo, pisando una serpiente con una manzana en la boca y sosteniendo el estandarte.

⁸¹⁸ British Museum, inv. n° 1859,0709.3093.

⁸¹⁹ Para el grabado de Beham, Rijksmuseum, inv. n° RP-P-OB-10.727. Para el de van der Passe I y el de N.G., RP-P-OB-16.071 y n° RP-P-OB-7657, respectivamente.

Vuele su rostro hacia lo alto, observando con atención unos rayos dorados que surgen en el ángulo superior izquierdo. Esta pintura gozó de bastante éxito, puesto que se han conservado copias de ella, entre las que destaca una conservada en colección particular, de buena calidad y con algunas leves diferencias. De esta manera, se ha reducido la edad del Niño, se ha cambiado la orientación de la serpiente y se ha oscurecido el celaje⁸²⁰.



Fig. 164: Anton van Dyck, *Niño Jesús triunfante*, c. 1700. Abadía agustina, Sankt

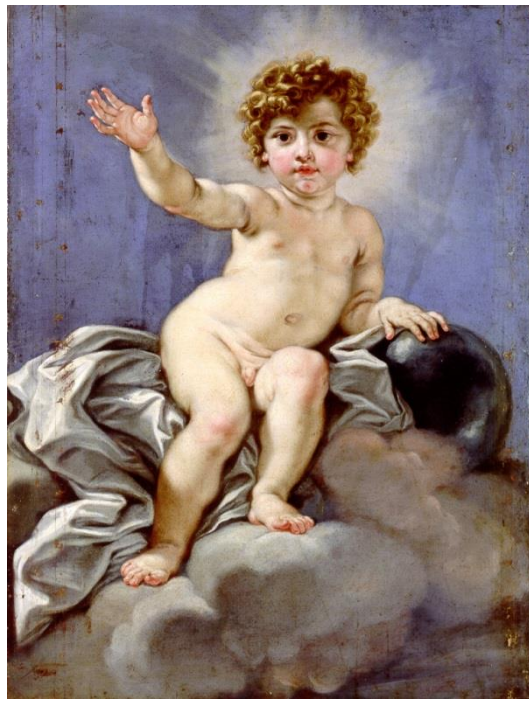


Fig. 165: Il Baciccio, *Niño Jesús triunfante*, c. 1667. Musei di Strada Nuova Palazzo Rosso, Génova

En el ámbito italiano, una de las imágenes más afortunadas fue el *Niño Jesús triunfante* realizado en 1461 por Desiderio da Settignano para el Tabernáculo del Sacramento, en San Lorenzo de Florencia. Es una escultura de apariencia sencilla, pero que plasma a la perfección la anatomía infantil, atestiguando las altas cotas de calidad que se habían alcanzado ya en relación a la representación de la niñez. Jesús aparece completamente desnudo y con el cabello revuelto, tiene la cabeza inclinada hacia abajo para mirar directamente al espectador, creándole pliegues en el cuello. Aparece bendiciendo con una suave sonrisa, con la corona de espinas y los clavos en la otra mano. Este *Niño de*

⁸²⁰ Fue subastada por Palais Dorotheum de Viena, 24/5/2004, lote n° 104.

San Lorenzo fue muy imitado, en el Museo Bardini de la misma ciudad se encuentra una copia policromada [cat. 623] y hay otra más en el Musée du Louvre.

De hacia 1600 es un íntimo *Niño Jesús triunfante* que se conserva en la Galleria Sabauda de Turín y que se atribuye al Cavalier d'Arpino [cat. 624]. En esta pintura, aparece en primer plano, de medio cuerpo, con el torso desnudo y una tela que le cubre a partir de la cintura. Jesús desvía el rostro hacia la izquierda del cuadro, generando un contraposto que da sensación de timidez. En el lado opuesto, alza sus dos dedos sobre el orbe en actitud de bendecir, como en las representaciones del *Salvator Mundi*.

Sentado aparece en un dibujo a sanguina del *Niño Jesús bendiciendo* realizado por Guercino hacia 1656 que se conserva en The Smith College Museum of Art de Northampton [cat. 626]. La idealizada y serena belleza del Niño y la ausencia de elementos que distraigan potencian la intensidad de la mirada, directa y diáfana. No obstante, al no ser una obra acabada sino un estudio, podría ser un boceto para la pintura del *San Antonio de Padua con el Niño Jesús* que se encuentra en una colección privada [cat. 627], debido al gran parecido entre ambos. Sea como fuere, en este dibujo Guercino demuestra su maestría a la hora de tratar la anatomía infantil, que se encuentra perfectamente plasmada con sus particularidades distintivas del cuerpo adulto.

Hacia 1667, Il Baciccio efectuó una pintura del *Niño Jesús triunfante* que se encuentra en Génova, en los Musei di Strada Nuova Palazzo Rosso [fig. 165, cat. 625]. Es una obra muy dibujada, con una límpida luz blanca que resulta fría y una gama cromática que recuerdan a los tonos de sus frescos. En ella se nos muestra a Jesús sentado sobre nubes y apoyado en un orbe negro, alzando la mano hacia el frente sin ademán de bendecir. Su rollizo cuerpo está bien tratado, y su volumetría resalta gracias a las luces y sombras que bordean su anatomía. El Niño tiene tirabuzones muy marcados, grandes ojos negros, anchas mejillas rosadas y un marcado hoyuelo en la barbilla. Sus rasgos recuerdan al *Ángel custodio* de la colección Costa de Génova, realizado entre 1670-1680, por lo que podría tratarse del mismo niño.

ESPAÑA

En España, las imágenes individualizadas del Niño Jesús triunfante no fueron muy comunes, sobre todo fuera del entorno sevillano. De los pocos testimonios que existen, llama la atención las pinturas sobre lienzo realizadas por Vicente Berdusán en la cúpula de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca. La superficie se ha dividido en un espacio central donde se sitúa Dios Padre con el Espíritu Santo, y doce gallones, ocho con representaciones de ángeles mancebos y cuatro con el *Niño Jesús triunfante sobre el IHS*, realizadas por parejas idénticas en las que se lo muestra con el orbe y alzando una mano para bendecir, desnudo y con una capa roja ondeante. Así, en dos de estas pinturas aparece de pie y en las otras dos sentado, siempre sobre el perfil de la H. De esta última versión se conserva un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional⁸²¹ [cat. 628].

Más tardío, de hacia 1695, es el *Niño Jesús triunfante* de Antonio Palomino conservado en la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid [cat. 629]. Jesús está representado siguiendo la tipología habitual desde los Niños de Flandes, es decir, de pie, adelantando una pierna, con los labios muy perfilados y cabellera rizada abultada alrededor del rostro, bendiciendo con una mano y portando el orbe en otra. En esta ocasión, el dinamismo se lo otorga el movido manto que envuelve su figura y se abre a la altura de la cintura, confiriéndole una forma trapezoidal.

Recientemente salió al mercado de arte otro *Niño Jesús triunfante*, en este caso de un seguidor anónimo de Palomino y fechado hacia 1700⁸²² [cat. 630]. Las facciones del Niño, especialmente de la boca y del mentón, recuerdan al maestro, aunque en esta versión el dibujo es más duro y el colorido menos difuminado. Jesús aparece portando el estandarte del triunfo, y está siendo iluminado por un rompimiento de gloria con querubines. El orbe es de grandes proporciones y se encuentra a sus pies, al igual que la serpiente con la manzana y la calavera, resaltando su triunfo sobre el pecado original.

⁸²¹ Cat. n° DIB/15/6/8.

⁸²² Alcala subastas 30/11/2011.

SEVILLA

En el ámbito de Sevilla, la primera de estas pinturas del *Niño Jesús triunfante* la realizó Pedro Villegas Marmolejo para el ático del retablo de la Visitación de la familia Bolaños, en la catedral, fechada entre 1566 y 1567 [fig. 21, cat. 76]. Las figuras de los ángeles se encuentran en una atmósfera dorada y rojiza presidida por un gran sol, delante del cual aparece un Niño Jesús completamente desnudo, bendiciendo con una mano y sosteniendo el disco solar en lugar de cargar el orbe. Está de pie, en una sinuosa postura de ascendencia praxiteliana que también está presente en los Niños de Flandes, y retrasando una de sus piernas, como hará algunos años después Wierix en uno de sus grabados.

También temprano es el *Niño Jesús triunfante* del banco del retablo de la Virgen de Belén, en la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía, fechado hacia 1588 [cat. 631]. Aparece muy serio, con una expresión poco relacionada con la búsqueda de la devoción a través de la ternura infantil. Está de pie sobre un orbe, con una túnica talar que le



Fig. 166: Anónimo, *Niño Jesús triunfante*, c. 1588. Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 167: Pablo Legot, *Niño Jesús triunfante*, c. 1629. Iglesia de la Oliva, Lebrija

marca las rodillas demasiado bajas y que sólo deja visibles sus manos y pies. Porta un bastón de madera rematado por un pequeño travesaño que genera una cruz y lo rodea un fondo dorado que enlaza con la idea de encontrarse en un espacio celestial.

En la misma iglesia, entre 1604 y 1606 Juan de Roelas realizó las pinturas que le corresponden del retablo mayor, dedicado a la imposición del nombre de Jesús en el momento de la Circuncisión; entre ellas se encuentra la tabla que decora la portezuela del sagrario, protagonizada por un *Niño Jesús triunfante* de rotunda corporalidad vestido de blanco y rojo, dejando visible gran parte de su anatomía [cat. 632]. Porta todos los atributos característicos de este tipo de escenas, así, aparece sentado sobre el orbe, sosteniendo un estandarte cruciforme con una banderola roja y bendiciendo con su diestra, mientras pisa la calavera y la serpiente, la cual, a su vez, muerde la fruta del pecado original. Aunque esboza una sonrisa, su rostro no transmite alegría, debido especialmente a la apariencia cansada de sus ojos. En relación a esta pintura, resulta interesante la manera en la que Roelas resolvió el fondo, dividiéndolo en dos tonos y luminosidades opuestas, dorado para el superior, la zona en la que se localiza la cabeza de Jesús, la mano bendiciente y el estandarte, y sumido en la negrura el inferior, el espacio de la serpiente y el cráneo, es decir, el pecado y la muerte. Así, el propio cromatismo de la escena dirige la mirada del espectador hacia la parte más clara, en la que se concentra el mensaje salvífico.

Roelas repitió esta pintura en torno a 1610 para la puerta del sagrario del retablo de San Andrés, presidido por una gran pintura de su martirio, en la capilla de los flamencos del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, y actualmente expuesta en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad [cat. 633]. Las dos tablas son prácticamente idénticas, salvo en lo que se refiere al fondo, puesto que en la segunda versión, si bien mantiene el juego de cromatismos, ya no se compone simplemente por una mayor o menor concentración de luz, sino que se materializa en un escenario real, un profundo y nebuloso paisaje campestre. Este hecho, aparentemente trivial, supone una alteración en la iconografía habitual, ya que la escena alegórica del *Niño Jesús triunfante* tiende a representarse en un espacio etéreo e impreciso y no en la tierra.

En 1626, el licenciado Luis Brochero publicó en Sevilla su *Discurso breve del uso de exponer los niños, en que se propone los que observó la Antigüedad, dispone el derecho*

y importa a las repúblicas. Para su portada, se eligió un grabado presidido por un *Niño Jesús* con túnica y orbe que se encuentra bendiciendo, está envuelto en rayos de luz y nubes y, a sus pies, aparece una cama con dos bebés dormidos. Es interesante la filiación natural del Niño Jesús como protector de la infancia, en vez de haberlo elegido en edad adulta, a la Virgen o a otro santo maduro. Sin embargo, se prefiere al Dios encarnado bajo la forma de un niño, conocedor y superador de las limitaciones que ello supone, para colocar bajo su amparo y auxilio a los pequeños más desfavorecidos, los abandonados.

Pablo Legot también realizó un *Niño Jesús triunfante* para la puerta de un sagrario, en este caso el del retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija [fig. 167, cat. 634]. Tiene una expresión severa y desvía la mirada, por lo que rompe la capacidad de comunicación directa otorgan las otras pinturas. Lleva una túnica larga y rosada, abierta en el cuello de pico y cogida a la cintura, sandalias y orbe. Es un Niño un poco más crecido que los de Villegas y Roelas, como lo denota el largo de su pelo que cae en bucles rizados. En esta ocasión, el escenario se ha resuelto con la colocación de una zona de suelo, donde pisa Jesús, y un fondo verdoso que enlaza con el orbe.

Hacia 1629-1630, Zurbarán efectuó un *Niño Jesús triunfante* para la portezuela del sagrario del retablo de San José, en la iglesia del convento de la Trinidad Calzada [cat. 635]. En 1810 pasó al Alcázar de Sevilla, después al Hermitage de San Petersburgo y finalmente al museo Pushkin de Moscú, donde se conserva en la actualidad. En esta pintura, Jesús aparenta tener aproximadamente unos cuatro años, pues sus proporciones son más esbeltas. Aparece de pie, bendiciendo mientras sostiene una delgada cruz sin banderola. La ropa parece demasiado grande debido a que se trata de la túnica *inconsútil*, la tejó la Virgen y se adapta a su cuerpo según va creciendo⁸²³. Destaca en esta representación el amable rostro del Niño, con una dulce sonrisa apenas definida, y el juego de dorados del fondo, que hacen resaltar la figura de Jesús con mayor volumetría.

Un seguidor anónimo realizó un dibujo que se conserva en el British Museum [fig. 168, cat. 636], que tiene muchas similitudes con esta pintura, aunque el pelo cae de una manera diferente y la túnica es más corta, dejando ver sus pies descalzos y se ajusta en la cintura. En su reverso tiene escrito que perteneció al sevillano “*Dn Joseph Ortiz*

⁸²³ PACHECO, op. cit, p. 626; O. DELEDA, Zurbarán, *catálogo razonado y crítico*, tomo I, p. 140.

Bar... Clérigo Diácono de esta Ciudad de Sevilla, Bachiller de la facultad e Sagrados Corazones en su Universidad'. Este dibujo fue atribuido en algún momento a Roelas y por ello aparece su nombre, aunque sin fundamento.

Herrera el Viejo también realizó un *Niño Jesús triunfante* para un sagrario, en este caso el del retablo mayor de la iglesia del Colegio de San Basilio de Sevilla [fig. 169, cat. 637]. El contrato de las dieciocho pinturas se estableció en 1638 y se dio de plazo hasta mediados de 1639, pero Herrera no cobró los dos tercios que le faltaban hasta 1648, cuando ya residía en Madrid, debido a los problemas de liquidez de la Casa de la Misericordia, de la cual dependía el colegio⁸²⁴. A partir de 1868 la iglesia se cerró y el retablo fue desmembrado, pasando la pintura del *Niño Jesús* a los almacenes del Palacio Arzobispal y, en 1870, a la parroquia de Santa María de la Oliva de Salteras, donde se encuentra en la actualidad en el retablo dedicado al Sagrado Corazón, realizado a partir de trozos del primitivo retablo de San Basilio. El Niño de Herrera sigue el modelo



Fig. 168: Seguidor de Zurbarán, *Niño Jesús triunfante*, c. 1600-1625. British Museum, Londres



Fig. 169: Francisco Herrera el Viejo, *Niño Jesús triunfante*, c. 1638-1639. Iglesia de Santa María de la Oliva, Salteras

⁸²⁴ CORNEJO, "Noticias de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid y del retablo mayor del Colegio de San Basilio, de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, LXXIX, nº 316, p. 355-362.

habitual a la hora de representar este tipo de escenas, pero le confiere la frescura y la viveza propias de este artista. Presenta unos bellos rasgos redondeados y bien proporcionados que aúnan idealización y realismo. Aparece bendiciendo mientras mira directamente al espectador con una leve sonrisa, está de pie y apoyado en su báculo acabado en cruz, con una elegante curva praxiteliana que genera pliegues alrededor de su rodilla flexionada y permite que se le vea un pie. Va vestido con un amplio hábito marrón oscuro muy abierto en la zona del cuello y la correa de los basilios. La figura se inserta en un espacio celestial compuesto de nubes y presidido, en toda su mitad superior, por los rayos de luz que parten de la su cabeza.

Murillo se enfrentó a la temática del *Niño Jesús triunfante* en dos ocasiones, logrando en ambas unos niveles de espiritualidad y estética tan altos que se convirtieron en modelos muy demandados por la sociedad sevillana. Por ello, son muy numerosas las copias anónimas, realizadas con diferentes grados de calidad, aunque ninguna se acerca a los originales.

La primera de estas pinturas del *Niño Jesús triunfante* fue ideada para el ático del retablo de la *Virgen con Niño* del Hospital de la Caridad y fue sufragado por el hermano Gregorio Pérez [cat. 638]. Se fecha hacia 1671, en los momentos en los que estaba trabajando en las pinturas del templo. Enfrentado a este retablo se encuentra su pareja, dedicado a San José con el Niño y rematado por un *San Juanito con el cordero* de la misma fecha y autor [cat. 408]. Este *Niño Jesús triunfante*, representado en torno al año y medio o dos años, sigue los prototipos físicos infantiles habituales de Murillo, en los que el candor y la belleza no están reñidos con la perfección anatómica. Así, su desnudez nos permite comprobar cómo su cuerpo representa las particularidades que le son propias a la morfología infantil, como el mentón y los dedos redondeados, los pliegues de cuello, brazos y piernas, o el vientre abultado. No sólo su anatomía supone un profundo conocimiento de la idiosincrasia infantil, sino también su posición, tomada del natural. Está de pie, y parece que la luz celestial lo ha sorprendido y ha hecho que se gire sobre sí mismo y alce el rostro para contemplarla. Murillo lo representa con las rodillas levemente flexionadas y los brazos separados de su torso para contrarrestar la inestabilidad que supone a un niño de su edad desplazar su punto de equilibrio, descompensado aquí doblemente por el contraposto y por la cabeza. Desde el punto de

vista iconográfico, la escena se desarrolla en un ámbito suprahumano y sin materializar, cuyos únicos elementos son la nube de querubines bajo los pies de Jesús y la luz difusa que surge en la parte superior. El Niño lleva alrededor del brazo izquierdo una tela roja que se mueve con la brisa y que es un emblema del triunfo de la resurrección. Junto a él se encuentra el orbe, algo mayor de lo habitual, rematado con una pequeña cruz metálica sobre la cual Jesús apoya una de sus manos.



Fig. 170: Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús triunfante*, c. 1670-1675. Colección particular



Fig. 171: Juan de Valdés Leal, *Niño Jesús triunfante*, mediados del siglo XVII. Colección particular

El segundo *Niño Jesús triunfante* de Murillo se localiza en la actualidad en una colección privada de Madrid [fig. 170, cat. 639]. Hay muchos elementos en común con la pintura de la Caridad. El paisaje es algo más oscuro, aunque igual de impreciso, la luz ya no emana del cielo sino de la cabeza de Jesús, se han eliminado los querubines de la nube y la cruz del orbe, que es más grande que el anterior. El Niño es muy similar, las facciones son las mismas y la postura del torso, las piernas y el brazo izquierdo también, tan sólo se ha modificado la posición del rostro, que aparece más frontal, y del brazo derecho, que se ha colocado delante del pecho, aunque sin cambiar los dedos. El efecto devocional que logra esta pintura está igualmente conseguido, pues de nuevo unifica la profunda espiritualidad que emana del rostro de Jesús con una belleza tierna e idealizada que logra la empatía y la ternura del fiel.

Recientemente ha aparecido una pintura del *Niño Jesús triunfante* de Valdés Leal de la que no se tenía constancia de su existencia [fig. 171, cat. 640]. No obstante, sus facciones, con entrecejo marcado, nariz respingona, labios carnosos y mentón redondeado, lo vinculan al quehacer del artista, siendo uno de sus niños más bellos. La posición de su mano bendiciente y de su cabeza recuerdan a la *Santa Catalina* de la catedral de Sevilla, de hacia 1657-1659. Jesús se encuentra abstraído contemplando la cruz que remata su báculo mientras pisa la serpiente. Aparece vestido de la manera habitual en la Sevilla barroca, es decir, con una túnica larga de tonalidades rosadas, con cuello ancho y mangas remangadas. Completa su atuendo con un cinturón amarillo y una capa verde azulada que se sujeta mediante un cordón que le cruza el pecho en diagonal.

En la galería Caylus se encuentra un *Niño Jesús triunfante* de Juan de Sevilla con similitudes con la pintura de Sankt Florian, posiblemente por haber tenido ambas un modelo común [cat. 641]. No obstante, las diferencias son evidentes, en el cuadro de Sevilla la edad del Niño es mucho menor, ha cambiado la postura de la cabeza y se apoya en la pierna inversa, la banderola es distinta, se ha eliminado la serpiente y se ha colocado una tumba abierta, una calavera y una espada. A pesar de todas estas cuestiones, es evidente que hay una relación entre ambas pinturas, aunque no hemos localizado una fuente grabada común.

A partir de 1709 Lucas Valdés realizó la decoración al temple de la iglesia de San Pablo, hoy de la Magdalena. Para el techo de la sacristía se eligió *La conversión de San Pablo*, *La Apoteosis de San Pablo* y, entre ellas, la *Adoración del Niño Jesús en el cielo* [cat. 642]. En esta pintura se ha situado al Niño bendiciente presidiendo el centro de la composición y rodeado por los astros, así, sobre él aparece una corona con doce estrellas, tras él está el sol y a sus pies, la luna y un gran orbe sostenido por ángeles mancebos. Además, otros ángeles llevan atributos de las letanías, como el pozo, el espejo, la basa y la torre, y dos más en la parte superior, muestra la rama de olivo y la hoja de palmera.

NIÑO JESÚS TRIUNFANTE CON LA CRUZ

Otra tipología del Niño Jesús triunfante que obtuvo el beneplácito del público es la que lo muestra vencedor sobre la muerte junto a los elementos de su martirio, entre los que resalta la cruz, generalmente representada a su escala, que viene a sustituir al estandarte. Es una iconografía que aprueba Pacheco, diciendo que «*no se puede reprehender pintar a Cristo niño abrazado con la Cruz, pues la tuvo presente desde el primer instante de su concepción, o durmiendo sobre ella, o entretenido con ella*»⁸²⁵. A pesar de aparecer con la cruz, estas escenas tienen carácter triunfal, pues resaltan la victoria en vez de los sufrimientos necesarios para lograrla. Así, quedan diferenciadas del *Niño Jesús con la cruz* de enfoque pasionista, que tratamos en su capítulo correspondiente⁸²⁶.

Este tipo de pinturas tuvo mucho éxito, sobre todo a partir de mediados del siglo XVII. Era una forma muy directa de llevar a la devoción gracias a la acertada combinación de la ternura que despierta el Niño, bellamente idealizado, y la equilibrada presencia de los elementos pasionistas, que recuerdan el martirio sin necesidad de mostrarlo en un cuerpo infantil. Esta preferencia motivó que se realizaran muchas pinturas anónimas, algunas de gran calidad, para la devoción privada.

EUROPA

Van Dyck pintó un *Niño Jesús triunfante* que en la actualidad se conserva en la Gemäldegalerie de Dresde. Es una pintura directa, sobre todo debido a que la mirada de Cristo está clavada en el espectador. La postura es extraña y excesivamente complicada, pero sus deficiencias pasan desapercibidas en el contexto general de la escena. Además, la imprecisa oscuridad del fondo hace que la atención recaiga sobre la figura de Jesús y sobre el gran orbe en el que se apoya. Esta imagen gozó de un gran éxito y se realizaron muchas copias de ella, sobre todo gracias al grabado coetáneo de Pieter de Jode que la reproduce⁸²⁷. En estas versiones, a veces se excluye la presencia de la serpiente que

⁸²⁵ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, p. 665.

⁸²⁶ Ver pp.404-408.

⁸²⁷ British Museum, inv. n° AN588171001001.

Jesús pisa y se añaden algunas plantas para situar la escena en un paisaje [fig. 172, cat. 643].

Entre las obras que han surgido en el mercado de arte en los últimos años, destaca el tratamiento anatómico de un *Niño Jesús triunfante* flamenco fechado en la segunda mitad del siglo XVII⁸²⁸ [cat. 644]. El Niño aparece abstraído contemplando la cruz, se encuentra en un paisaje impreciso definido mediante la presencia de un suelo terroso y un friso de arbustos. Lo acompaña una calavera la serpiente en el orbe, vinculando de esta manera el pecado con la humanidad, haciéndolo universal. Es la misma idea que se repite en otro Niño Jesús triunfante, también anónimo y flamenco. Los atributos son muy similares y están representados casi en la misma posición. También el Niño presenta similitudes, aunque éste es más rollizo y ha girado la cabeza hacia la cruz que remata el orbe. Igualmente, se ha modificado la posición de la serpiente, que en esta ocasión está bajo sus pies, y el fondo se ha vuelto de una intensa oscuridad, más común que el anterior.

En el Musée des Beaux-Arts de Caen se encuentra un *Niño Jesús triunfante* realizado por Pieter van Mol hacia 1650, que es totalmente diferente de las versiones anteriores,



Fig. 172: Taller de Anton van Dyck, *Niño Jesús triunfante*, siglo XVII. Colación particular



Fig. 173: Círculo de Jacopo Amigoni, *Niño Jesús triunfante*, primera mitad del siglo XVIII. Colección particular

⁸²⁸ Sotheby's Londres, 22/4/2009, lote nº 140.

pues cuenta con la particularidad de que el Niño va vestido a la manera de una Inmaculada y de que contiene una pormenorizada descripción de las arma Christi. En efecto, se encuentra el gallo, el paño de la Verónica, la escalera, la jarra y la bandeja del lavatorio, la cruz con la corona de espinas y los flagelos, la lanza, la espada, la fusta, la columna, la linterna, los clavos, el guante, los dados y las tenazas. A pesar del repertorio de elementos pasionistas, es una escena de victoria puesto que el Niño no muestra ningún signo del martirio, antes al contrario, sostiene el orbe y levanta una mano hacia el espectador, al que mira con seriedad, mientras una luz dorada surge en el cielo y lo enfoca [cat. 646]. En su boceto, que se encuentra en el British Museum⁸²⁹, apenas hay diferencias significativas, salvo la presencia de un ángel con el cáliz, que surge de los rayos de luz y que se ha omitido en la pintura⁸³⁰ [cat. 645].

En la iglesia de Santo Domenico de Taverna, en Catanzaro hay un retablo pictórico atribuido a Mattia Preti y datado en la segunda mitad del siglo XVII [cat. 647]. En su imagen central aparece el *Niño Jesús triunfante* sobre el orbe, envuelto en una atmósfera celestial. Está acompañado por dos ángeles con los elementos de la Pasión, los clavos, la corona de espinas, la lanza y la columna, y completa los atributos con la gran cruz que Jesús sostiene con su brazo. A pesar de la presencia los objetos vinculados al martirio, queda patente el triunfo gracias a la delicada sonrisa de Jesús. Su anatomía está perfectamente tratada, siendo una fiel representación del cuerpo desnudo de un niño de unos dos o tres años.

Atribuido al círculo de Mattia Preti es otro *Niño Jesús triunfante* ambientado en un atmósfera celestial, lleva en sus manos el orbe y una pequeña cruz que sostiene con el paño de pureza [cat. 648]. Aunque las limitaciones del pintor y la seriedad que le otorga al rostro reducen el candor típico de este tipo de escenas, y tan necesario para llevar a la devoción que busca la Contrarreforma⁸³¹.

También en el mercado de arte se encuentra un Niño Jesús triunfante atribuido al círculo de Jacopo Amigoni, y fechado ya en la primera mitad del siglo XVIII y con una estética ya próxima al rococó [fig. 173, cat. 649]. Jesús aparece mirando con intensidad al

⁸²⁹ Inv. n° 1998,0606.7.

⁸³⁰ Una pintura muy modesta claramente inspirada en el original de van Mol fue subastada en Aguttes, Neuilly-sur-Seine, 15/6/2004, lote 18.

⁸³¹ Fue subastada en Viena por Im Kinsky 16/6/2015, lote 74.

espectador, su delicadeza y blancura contrasta con el rojo del manto que sostiene en las manos y con la gran cruz que se alza junto a él. Unos angelitos con cara de preocupación aportan la carga premonitoria de la escena, situada en un amplio paisaje que se pierde en la lejanía.

ESPAÑA

Una de las primeras pinturas del *Niño Jesús triunfante* está atribuida al círculo de Alonso Sánchez Coello, de finales del siglo XVI [cat. 650]. Jesús está representado como un delicado niño vestido a la moda cortesana infantil, como en su cuadro de *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*, de hacia 1575, conservado en el Museo del Prado [cat. 651]. El Niño carga el orbe y sostiene una cruz con las arma Christi colgadas de ella, dando especial prestancia a la corona de espinas. Se encuentra en una terraza en la que se aprecia, al fondo, un Templo de Jerusalén de planta circular, siguiendo la creencia popular en la época que lo confundía con la Cúpula de la Roca.

De Antonio de Pereda es el *Niño Jesús triunfante* de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en Madrid, realizado en 1644 [cat. 652]. Se lo muestra bendiciendo, con una capa muy movida y sosteniendo una cruz especialmente grande y pesada. Está rodeado de cabezas de ángeles y, a sus pies, se encuentran representadas las vanidades del mundo entre calaveras, huesos, la serpiente, la manzana y flores, demostrando el triunfo de Cristo sobre la vida terrenal y el juicio final. Es una pintura muy imitada de la que hay una buena copia en iglesia Saint-Benigne de Arc-et-Senans (Francia).

En la escuela granadina, Juan de Sevilla efectuó un *Niño Jesús triunfante* que enlaza con los modelos flamencos que se venían realizando en esta misma época⁸³² [cat. 653]. En ella, el fondo es un paisaje impreciso y agitado, tratado a base de pinceladas restregadas que le confieren más agitación, con el Niño y sus atributos como los únicos elementos definidos de la escena. Aparece en primer plano, desnudo y rollizo, con una expresión de seriedad que aumenta la gravedad de la escena. Está sentado sobre la bola del mundo y abraza la cruz. Como en las versiones flamencas, la serpiente se encuentra rodeando el orbe, haciendo partícipe del pecado a toda la humanidad.

⁸³² Esta pintura pasó por el mercado de arte a través de Caylus.

En el Musée du Louvre se conserva un dibujo considerado como anónimo español del siglo XVII, aunque puede relacionarse con el estilo de Antonio del Castillo⁸³³ [cat. 654]. Muestra a un *Niño Jesús triunfante* con una esbelta cruz y una cesta con los elementos de la Pasión. Es un niño esbelto y elegante, con un rostro dulce que contrasta con los instrumentos de tortura que porta. Su postura recuerda a la primera versión del *Cristo della Minerva* de Miguel Ángel, conservada en la iglesia del monasterio de San Vincenzo, en Bassano Romano, con las modificaciones del siglo XVII [cat. 655].

SEVILLA

Parece que las primeras apariciones del Niño Jesús triunfante con la cruz en Sevilla pertenecen al mundo de la imprenta. Así, en las portadas del *Tratado del Niño Jesús* de Erasmo de Rotterdam, publicado en la ciudad en 1516, y en la de la *Summa Confessorum* del dominico Domingo de Baltanás Mejía [cat. 656], diez años posterior, aparecen dos grabados prácticamente idénticos en los que un crecido Niño Jesús, sentado en un cojín que se apoya en el suelo de un paisaje representado mediante algunas hojas esquemáticas, bendice mientras sujeta una gran cruz con el INRI. Está ataviado tan sólo con una amplia capa que se sujeta al cuello con un broche circular, y rodeado por una ampulosa filacteria que en el primero de los casos contiene la inscripción «*Sit nomen Domini Iesu benedictum*». Presenta la particularidad de que, a pesar de la desnudez y del frontalismo de su cuerpo, se ha omitido la representación del sexo sin utilizar el recurso de cubrirlo. En la portada del *Sermón en las honras que la Ciudad de Logroño hizo a la Magestad del Rey don Philipo II en la Iglesia de Santiago de la misma Ciudad*, escrito por fray Juan López Salmerón y publicado en Sevilla en 1599, vuelve a aparecer el Niño desnudo, sobre un cojín y con la cruz, aunque en esta ocasión la abraza con ambas manos, se encuentra girado de tres cuartos y se ha sustituido las alusiones al paisaje por nubes, por lo que la escena se sitúa en un ámbito celestial en vez del terrenal de las obras anteriores [cat. 657].

También temprana es la escultura del *Niño Jesús* de Jerónimo Hernández, efectuada para la Hermandad el Dulce Nombre de Jesús en la iglesia de la Magdalena, realizada

⁸³³ Las relaciones son evidentes al compararlo con el dibujo de *David con la cabeza de Goliath*, donde la forma de tratar las sombras, las facciones o el cabello, repitiendo los mismos mechones.

entre 1582 y 1583⁸³⁴ [cat. 658]. Aparece plasmado como un niño muy esbelto, con una curva sinuosa que le confiere elegancia. Su rostro, bien equilibrado y con la mirada baja, resalta su actitud humilde y reflexiva. Está bendiciendo y en la otra mano suele llevar una cruz, pero dada la versatilidad de este tipo de esculturas, hay constancia de que también procesionó con el sagrario del convento de San Pablo. En el siglo XIX, cayó al suelo durante el Corpus y se rompió la cruz de carey y piedras preciosas que llevaba⁸³⁵. Tras su restauración, se decidió instalarle un anclaje metálico en la mano para afianzar los elementos que se le coloquen.

Esta escultura es un claro precedente para el *Niño Jesús* de la Hermandad Sacramental del Sagrario, efectuado en 1606 por Martínez Montañés [cat. 659], y convertida desde sus primeros años en una de las esculturas infantiles más paradigmáticas del barroco español. En el contrato se especificaba que debía aparecer bendiciendo y con una cruz arbórea, sin embargo, en 1629 se encargó al pintor y policromador Pablo Legot que sustituyera las manos originales por otras de plomo, que son las que se han conservado hasta el presente, en una postura más propia de la oratoria, como si de un Jesús entre los doctores se tratara⁸³⁶. Se han barajado varias hipótesis sobre los motivos por los que se encargaron los nuevos brazos a un pintor en vez de al propio Montañés, a la sazón hermano de la archicofradía. Entre ellas se ha destacado la posible falta de capital para contratar a uno de los principales escultores de la ciudad en esos años, e igualmente la posible negativa del artista a modificar su obra⁸³⁷.

El grandísimo mercado de copias y versiones que se generó alrededor de esta escultura no tuvo precedentes en Sevilla y estuvo motivado por la excepcional calidad y belleza del original, así como por su capacidad para llevar a la devoción a través de la ternura infantil, claramente patente en esta obra. Influyó además el abaratamiento de los costes gracias al desarrollo de técnicas de vaciado y al uso del plomo en vez de la madera, y se vio fuertemente agravado por la ingente demanda de piezas devocionales destinada a las

⁸³⁴ El contrato para la realización de esta escultura está datado el 8 de mayo de 1582 y Hernández recibió el pago por su conclusión el 13 de abril de 1583. C. LÓPEZ, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, pp. 241-242.

⁸³⁵ J. BERMEJO, *Anales de las cofradías sevillanas*, p. 95.

⁸³⁶ E. GÓMEZ, "El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana". En *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*, pp. 79-85.

⁸³⁷ E. GÓMEZ, op. cit., pp. 84 y 267.

colonias americanas. Las copias anteriores a 1629, como el *Niño Jesús* del banco del retablo de la Virgen de las Aguas de la colegial del Salvador, el del convento de Santa María de Jesús y el de la capilla de San Sebastián de la catedral de Granada, son el testimonio de la disposición original de las manos, bendiciendo y colocadas para recibir una cruz.

Hacia 1615, Francisco Pacheco efectuó un *Niño Jesús triunfante* para la portezuela del sagrario del retablo de la capilla de la Virgen de la Milagrosa del Hospital de la Mendicidad, sufragado por el canónigo don Alonso de la Serna, quien también aparecía efigiado en el banco⁸³⁸ [fig. 174, cat. 660]. Jesús tiene más edad que en la mayoría de las pinturas, es un muchacho serio y poco expresivo, plasmado con la contención de gesto y de sentimiento típicas de este artista. Para romper la simetría, ha colocado al Niño en un doble contraposto algo forzado y que no queda completamente resuelto. Por otra parte, la forma de colocar los pliegues es muy parecida a la del *San José con el Niño* de la iglesia de Santiago, sobre todo los ocasionados por la rodilla y el tramo que cae recto entre las piernas de ambos Niños.

Más emotivas son las tres pequeñas pinturas del *Niño Jesús abrazando la cruz* que realizó Valdés Leal, las dos primeras se conservan en colecciones particulares en Madrid y Francia, y la última en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla [fig. 175, cat. 663]. A pesar de que el Niño aparece con el símbolo de su futuro martirio



Fig. 174: Francisco Pacheco, *Niño Jesús triunfante*, c. 1615. Colección particular



Fig. 175: Juan de Valdés Leal, *Niño Jesús abrazando la cruz*, c. 1671. Iglesia de Santa Cruz, Sevilla

⁸³⁸ El retrato se encuentra en una colección particular barcelonesa y el Niño Jesús triunfante en una colección particular sevillana. E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, p. 126.

entre sus regordetas manos, las tres están ambientadas en un espacio celestial que las desliga de la Pasión y enlaza con el triunfo sobre la muerte. La localizada en Madrid está firmada y fechada en 1659, es la primera que efectuó y la de mayor formato [cat. 661]. En ella, Jesús viste con túnica larga y manto de telas sueltas que crean gran dinamismo, potenciado por la abigarrada presencia de ángeles, que se agrupan alrededor y debajo suya con la corona de espinas, el sudario y el paño de la Verónica. El Niño, sin embargo, se gira y observa con arrobo a Dios Padre, presente en el ángulo izquierdo, mientras el Espíritu Santo planea sobre él. Un detalle peculiar está en el único extremo del travesaño de la cruz que está descubierto, en el que aún se puede observar uno de los clavos, como ocurre en el *San José con el Niño* del Museo de Bellas Artes de Sevilla o *La visión de la cruz en el taller de Nazaret*, en una colección particular sevillana.

La pintura de Francia, datada hacia 1660-1665, toma la esencia de la anterior y la transforma [cat. 662]. Jesús vuelve a estar rodeado por ángeles que, abocetados, se difuminan con el fondo celestial, y el Espíritu Santo irradia tanta claridad que parece un golpe de luz. La actitud del Niño es aquí más íntima, está concentrado en la reflexión que motiva la cruz que aprieta entre sus brazos y sobre la que apoya la mejilla, ajeno por completo a la presencia de los seres celestiales y de su primo, San Juanito, que se encuentra arrodillado ante Él y enlaza con el espectador a través de su mirada⁸³⁹.

La más tardía fue realizada para la puerta del sagrario del retablo de la iglesia del convento de Clérigos Menores, hoy parroquia de Santa Cruz, y se fecha en torno a 1671, en el mismo año en el que Murillo realizaba su *Niño Jesús triunfante* para el Hospital de la Caridad, con el que comparte el formato. La postura de Jesús es muy parecida a la versión madrileña de Valdés Leal, con la torsión del cuerpo y la mirada levantada. No obstante, es la más diferente de las tres, puesto que se han eliminado las demás figuras para centrar la atención en Jesús, ahora desnudo y cubierto tan sólo por una tela que se arremolina en torno a su cadera. Presenta una proporcionada y bien tratada anatomía y unas agradables facciones que demuestran la capacidad de Valdés Leal para representar la belleza.

⁸³⁹ Esta pintura ha sido también tratada en la p. 357.

Aunque se aleje con el sentido estricto del tema, traemos el lienzo que representa a *San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja contemplando una alegoría de la Eucaristía*, también de Valdés Leal, donde aparece otro Niño Jesús triunfante con cruz. Formaba parte de la serie de pinturas sobre San Ignacio que realizó entre 1660 y 1665 para el claustro de la Casa Profesa de la Compañía y se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. 664]. En él los santos aparecen en primer plano con un gran orbe entre ellos, ambos sostienen el anagrama del IHS con Jesús sobre él, portando una Hostia y la cruz para representar el sentido eucarístico que los jesuitas otorgan a la Redención, haciendo así hincapié en el medio por el cual se logra la salvación, es decir, el triunfo sobre la muerte a través del sacrificio que supone la Pasión. Las facciones de este Niño son poco armoniosas y la cabeza está ligeramente desproporcionada en relación con el cuerpo, si bien cumple con su función simbólica. Alrededor se encuentran presenciando la apoteosis la Inmaculada, Dios Padre, El Espíritu Santo y un conjunto de angelitos muy movidos que aportan dinamismo a la escena.

Andrés Pérez representó también un *Niño Jesús triunfante y eucarístico* que se encuentra en una colección particular de Sevilla [fig. 176, cat. 665]. El Niño está inscrito en una guirnalda de flores que denotan la maestría del pintor, como ya había señalado Ceán Bermúdez⁸⁴⁰. Jesús, con grandes ojos de párpados marcados típicos en las fisionomías infantiles de este artista, aparece sobre el orbe, portando una cruz de madera que no aparenta pesarle y un cáliz del que surge una Hostia. Alrededor de sus pies hay una corte de ángeles con un rico repertorio de elementos de la Pasión, sobre los que Jesús destaca como vencedor. Así, Pérez ha representado la jarra y el plato del lavatorio, el flagelo, la columna, el hisopo, la corona de espinas, el paño de la Verónica, la linterna y la lanza.

Igualmente, Domingo Martínez pintó un *Niño Jesús triunfante y eucarístico*, en este caso está situado en un sagrario de madera con incrustaciones que es el único elemento del retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Baños de la Encina que se conserva en la actualidad [cat. 666]. Se data en el momento de plenitud del artista, hacia el año 1740⁸⁴¹. Jesús aparece en un dorado rompimiento de gloria entre ángeles pasionarios. Se lo muestra con una ligera túnica azul que se le abre en el pecho y en la pierna que

⁸⁴⁰ E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, p. 494.

⁸⁴¹ Catálogo de la exposición *Domingo Martínez, a la estela de Murillo*, p. 218, cat. 90.

adelanta, permitiendo ver así parte de su anatomía; porta también un manto ondeante que parece haberse enrollado sobre sí mismo. El Niño exhibe un cáliz con una Hostia, mientras que con su brazo izquierdo rodea una cruz sostenida en su base por un ángel.

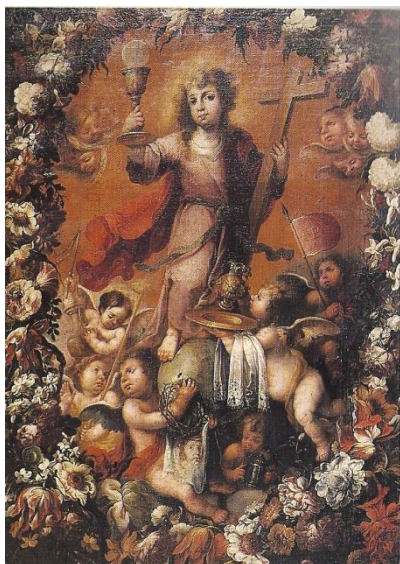


Fig. 176: Andrés Pérez, Niño Jesús triunfante y eucarístico, principios del siglo XVIII. Colección particular



Fig. 177: Domingo Martínez, Niño Jesús triunfante y eucarístico, c. 1745-1749. Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla

Entre 1745 y 1749 habría que datar el *Niño Jesús triunfante* de Domingo Martínez, en la iglesia de San Luis de los Franceses [fig. 177, cat, 667]. Presenta una variante respecto a la ubicación habitual de este tipo de pinturas, ya que se encuentra en un frontal de altar, aunque el prototipo infantil es muy similar al anterior. Aparece de pie, vestido con la misma túnica y sosteniendo una cruz algo más alta que él. Encastrada en su frente está la corona de espinas, mientras que los demás símbolos de la Pasión, como son el paño de la Verónica, la lanza, el guante, el flagelo, el martillo y los clavos, los muestran unos ángeles niños. Alrededor de los elementos del martirio, Jesús triunfa sobre ellos y mira al frente con seguridad. Al igual que en la pintura de Valdés Leal para la Compañía, bajo sus pies Martínez ha incluido el anagrama de Cristo.

No se tiene constancia de que Murillo realizara ninguna pintura de esta temática. Sin embargo, recientemente ha surgido en el mercado de arte un cuadro de fuerte carga murillesca que representa al *Niño Jesús triunfante con la cruz*⁸⁴² [fig. 178, cat. 668]. A

⁸⁴² Sala de Ventas, Barcelona, cat. n° 025A799.

la hora de realizar esta obra, el pintor ha partido del Niño de la *Sagrada Familia* expuesto en la National Gallery de Londres, realizado hacia 1670-1680, y lo ha transformado para adecuarlo a la nueva iconografía, insertándole la cruz y un manto rojo muy movido y enfatizando la elevación de su mirada. Respecto a Murillo, esta pintura presenta un dibujo más rotundo y menos sutileza en el colorido, sobre todo si se compara con la obra de madurez de la que depende, realizada en los momentos de plenitud de su arte. Aun así, resulta interesante comprobar el alto grado de influencia del que gozaron los modelos de Murillo incluso a la hora de elaborar pinturas de una temática que no representó el artista.



Fig. 178: Anónimo seguidor de Murillo, *Niño Jesús triunfante*, finales del siglo XVII o principios del XVIII. Colección particular

CONCLUSIONES

A través de estas páginas nos hemos acercado a la Santa Infancia desde un enfoque multidisciplinar, intentando contextualizar las representaciones desde varias perspectivas. De esta manera, nos hemos acercado a cómo es biológicamente un niño y sus constantes transformaciones, a las vidas de los tres protagonistas y a las circunstancias históricas en torno a la infancia, tanto de la época en la que se encuadran sus biografías como de las tradiciones culturales en las que se encontraban imbuidos los escritores que sentaron las bases de su iconografía y los que la fueron enriqueciendo. Además, se ha analizado las formas de representar la niñez en el arte, con los continuos avances y retrocesos en relación con la verosimilitud, destacando el caso sevillano de las centurias previas al barroco. También se ha prestado atención a la historia de Sevilla desde los años previos al surgimiento de su escuela pictórica, para poder comprender las en su contexto y, finalmente, hemos analizado las representaciones de la Santa Infancia. Para ello, hemos desglosado el ingente número de imágenes en temas y éstos, a su vez, han sido ordenados por escuelas, y yendo de lo general a lo particular, hemos dejado las obras sevillanas para el final de cada uno de ellos. Consideramos que de esta manera su estudio resulta más claro y ordenado y nos permite relacionarlas de una manera más certera.

Tras efectuar este recorrido por la representación de la Santa Infancia en la pintura barroca sevillana, podemos aventurarnos a realizar una serie de consideraciones, siempre teniendo presente que están extraídas a partir de los documentos a los que hemos tenido acceso y de las obras que hemos podido conocer, aunque no todas ellas se encuentren recogidas en el texto o el catálogo ya que como mencionamos en la introducción, hemos descartado las que consideramos que no son relevantes. Partiendo de esta idea, damos por sentado que no son conclusiones inmutables, puesto que la aparición de nuevas obras o textos puede variar sustancialmente los resultados.

Ante todo, podemos afirmar que la Sevilla barroca fue muy afín a la temática de la Santa Infancia, corroborando la idea previa que apuntábamos en la introducción. Los dos artífices que sobresalieron especialmente dentro del panorama nacional en relación con la pintura de la Santa Infancia fueron Zurbarán y Murillo, seguidos por Valdés Leal

y Juan Simón Gutiérrez. Además de crear algunos de los temas más imitados, como comentamos a continuación, trataron un gran número de los modelos ya existentes, creando obras en las que se aúna la belleza de los niños efigiados con altas cotas de calidad técnica. Estas pinturas sin duda influyeron en sus contemporáneos y en los artistas posteriores, marcando las pautas de representación a la hora de abordar la temática infantil, sobre todo en el caso de Murillo. Aunque la importancia de ambos artífices fue fundamental, desde el siglo XVI existieron otros pintores en Sevilla que también tuvieron un papel importante en el asentamiento de las bases de las que partirían los demás artistas.

Así, en torno a 1566 Villegas Marmolejo representó en el retablo de la Visitación de la catedral de Sevilla el primer *Niño Jesús triunfante* de la ciudad y puede que también de España, puesto que no hemos localizado ninguno anterior. También fue el primero que plasmó al Bautista niño en Sevilla, en esta ocasión en una *Sagrada Familia con San Juanito* en paradero desconocido y en otra pintura de igual tema, realizada unos treinta años después y localizada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Por otra parte, en 1599 coincidieron las dos primeras pinturas españolas de *San José con el Niño*, una de ellas fue ejecutada por El Greco en Toledo y la otra, por Alonso Vázquez para el retablo de la iglesia jesuita de Marchena. Están puestas en relación con la publicación en 1597 en Toledo de las *Grandezas y excelencias del glorioso San José* del padre Gracián de la Madre de Dios, por lo que su aparición en Sevilla en una época tan temprana denota el interés por el santo Patriarca por los jesuitas sevillanos, quienes desde San Ignacio tuvieron una especial consideración por San José, puesto que es quien lo llamó Jesús, nombre que se tomó para la Compañía.

En los primeros años del siglo XVII, Roelas realizó el *Niño Jesús triunfante* para la portezuela del sagrario del retablo mayor de la Casa Profesa y su réplica para San Andrés. No fueron los primeros en tema ni en localización puesto que el *Niño Jesús* del retablo de la Virgen de Belén, también en la Anunciación, se fecha hacia 1588. Sin embargo, el aspecto circunspecto de este Niño poco se adapta a las características de ternura y simpatía que se asocian con la infancia, en contraste con el vitalismo de las composiciones de Roelas, representando una nueva línea más próxima a la realidad de la niñez.

Finalmente, Francisco Pacheco tiene un papel relevante en la consagración de la *Inmaculada* tanto a nivel plástico a través de sus varias pinturas, realizadas en los momentos en los que se estaba fijando sus modos, como a nivel teórico, puesto que introdujo en su *Arte de la pintura* una detallada descripción de cómo había de ser plasmada. Dentro de esta perspectiva, su papel activo en el panorama artístico sevillano como veedor le otorgó cierta relevancia a la hora de censurar o permitir los temas iconográficos así como los modos de plasmarlo, si bien hemos comprobado en varias ocasiones que sus reparos con el decoro no siempre fueron tenidos en consideración. De esta manera, en Sevilla se dieron la práctica totalidad de motivos iconográficos, algunos incluso con la oposición de personas como Francisco Pacheco. Sobresale su poca inclinación por el tema de *La educación de la Virgen* que plasmó Roelas, lo cual pone en una difícil situación la atribución a Velázquez de la pintura de Yale, ya que se fecha en unos años en los que todavía era aprendiz. Algo similar ocurre con la *Sagrada Parentela*, ya que es un tema que prácticamente desaparece en España durante el siglo XVI y al cual se opone Pacheco, pero sin embargo en Sevilla se continúa representando a lo largo del XVII con Antonio Mohedano y Herrera el Viejo, e incluso durante el siglo XVIII con la pintura de Juan Fernández.

El único tema que no fue representado en Sevilla es el de *San Juanito yendo al desierto*, una iconografía que parece no haberse extendido fuera del área de influencia de Bizancio y que cuenta con algunos ejemplos toscanos entre los siglos XIII y XV. Igualmente, sólo hemos localizado un *Salvator Mundi* en su versión infantil en todo el panorama español y se corresponde con el efectuado por Meneses Osorio entre 1700-1710. Ello hace suponer que en España, a diferencia de otras escuelas europeas, a la hora de representar al Niño bendiciendo con el orbe se prefirió su versión triunfante antes que la de este modelo iconográfico, que sí se dio con más frecuencia para el caso de Cristo adulto.

Por otra parte, resulta interesante que a pesar del interés durante el siglo XVII por mostrar al Niño Jesús con elementos de la Pasión, ya sea desde un enfoque triunfal, en su versión dormida sobre la cruz o acompañado de otras figuras, la aparición del *Niño Jesús pasionario*, en la que realmente los objetos de su martirio están entendidos desde su enfoque de sufrimiento y no de victoria sobre ellos, se retrase hasta entrado el siglo

XVIII. Así, parece que el primer pintor sevillano que representó esta iconografía fue Domingo Martínez y, poco después, también Juan de Espinal en una obra recientemente aparecida en el mercado de arte. De todas maneras los ejemplos son muy escasos, tan sólo hemos localizado tres pinturas de artistas importantes y muy pocas obras de calidad mediocre y todas en fechas avanzadas, por lo que hay que suponer que son el resultado de una petición puntual y que no fue un tema demandado por la clientela. En efecto, en Sevilla las escenas de la Pasión tendieron a ser más suaves que en otras escuelas, eliminando las grandes demostraciones de las heridas y la sangre de Cristo, y estas maneras se trasladaron al ámbito infantil, aún más proclive a descartar la vinculación directa con el sufrimiento. Así, tan sólo encontramos un Niño Jesús que muestra realmente dolor en su rostro, y es el de Domingo Martínez que se encuentra en la iglesia de San Francisco de Asís de Soria. En este sentido, sería interesante poder realizar una comparación con la estatuaria infantil de trasunto pasionista que se desarrolla sobre todo a partir del siglo XVIII y con una especial vinculación al ámbito conventual, donde son más proclives a mostrar el desconsuelo de Jesús a través de sus expresiones y de la colocación de lágrimas, si bien es un tema que se escapa de los límites de este trabajo de investigación.

También del siglo XVIII es la aparición en Sevilla del *Niño Jesús triunfante y eucarístico* de la mano de Andrés Pérez y de Domingo Martínez, éste último para situarlo en un frontal de altar, por lo que su vinculación con la representación de la transustanciación es evidente. Es un tema que tampoco floreció en el panorama pictórico y que de nuevo está más vinculado con la escultura exenta, dado que por su versatilidad se pueden cambiar los elementos que porta el Niño, haciéndole llevar el cáliz cuando fuera conveniente. Precisamente así fue representado el *Niño Jesús* de Martínez Montañés en una representación de la procesión del Corpus Christi en torno a 1780⁸⁴³.

Dentro del interés por la Santa Infancia, en Sevilla se crearon algunos modelos iconográficos que alcanzaron un gran desarrollo en su momento y en épocas posteriores, superando los límites de la ciudad. El primero de ellos fue la *Inmaculada adolescente* sin la presencia de sus padres u otros personajes que la acompañaran. La imagen más

⁸⁴³ J. PORTÚS, *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, p. 264, nº 257.

temprana es la que realizó Velázquez poco después de su examen de maestría, aunque todavía pintando su túnica de color jacinto en vez de blanca. A este respecto, hay que tener en consideración que las disposiciones dadas por Pacheco no vieron la luz hasta unos treinta años después. Durante las décadas siguientes, otros pintores sevillanos se encargaron de asentar y difundir esta iconografía, tanto en su versión infantil como adolescente, destacando la labor de Zurbarán, que realizó ocho versiones diferentes, y de Murillo, aunque también hay que tener en consideración a Valdés Leal, que la plasmó en cuatro ocasiones.

A Zurbarán se le atribuye la invención de los temas de la *Virgen niña rezando* y de la *Virgen niña dormida*, puesto que hasta esos momentos en las raras ocasiones en las representaban los años que María transcurrió en el Templo de Jerusalén se recurría a plasmarla como un mujer joven y por ello alejada del rango de edad en el cual residió en el recinto y además, solía aparecer en relación con sus labores, ya fuera sola o en compañía de las otras doncellas del Templo o incluso con el Sumo Sacerdote. Zurbarán, por su parte, la plasmó con la edad acorde a las fuentes y realizando las tres actividades que éstas le atribuyen, coser, leer y rezar, recalcando su misticismo incluso en los momentos de reposo.

Asimismo, Zurbarán fue el primero que plasmó la *Casa de Nazaret*, en la que Jesús se pincha un dedo mientras realiza la corona de espinas ante la presencia de la Virgen; por la existencia de dos réplicas prácticamente idénticas en los mismos años hemos de suponer que fue una pintura que desde su aparición gozó de reconocimiento. También es el primero que independizó la escena en el *Niño de la espina* en dos versiones en las que se aprecia la participación del taller, lo cual arraiga la idea de la demanda del modelo anterior, si bien este modelo alcanzó su máxima difusión a través de la pintura de Juan Simón Gutiérrez, autor por su parte de su compañera, la *Virgen niña hilando*, una variante de las imágenes de María en el Templo que también hunde sus raíces en los cuadros de Zurbarán, aunque con Murillo como referente para el modelo infantil.

Por su parte, Murillo parece ser el artífice del *Buen Pastor* en su versión infantil. Fue un tema que alcanzó un gran éxito en el panorama europeo, como demuestra el ingente número de copias conservadas. En este sentido, habría que destacar también el prototipo del Buen Pastor que efectuó Valdés Leal, que asimismo gozó de una importante

difusión dada las copias que de él se tienen. La pareja natural del *Buen Pastor* es la representación de *San Juanito con el cordero*, salvo el excepcional caso de la *Divina Pastora* en una humilde pintura del siglo XVIII de un seguidor de Alonso Miguel de Tovar. Por lo tanto, este tema se asocia a otras representaciones campestres, con las que comparte el escenario y la presencia de las ovejas. A pesar de esta vinculación con otras pinturas, el *Buen Pastor* es un modelo iconográfico en el que Jesús siempre aparece en solitario, sin ángeles ni otros personajes que lo acompañen. Así, en las pinturas en las que aparecen los dos primos juntos Jesús no está ataviado con el característico pellizo sobre la túnica que lo identifica como pastor. Finalmente, la unificación de la iconografía del Buen Pastor con la premonición de la Pasión está presente en una pintura de un seguidor de Murillo que se conserva en Glasgow, donde aparece con la corona de espinas, y en un mediocre cuadro anónimo proveniente de Martín de la Jara que se encuentra en el comercio de arte, donde carga con la cruz. Parece que la combinación no gozó del respaldo del público por la escasez de obras donde aparezca esta dualidad temática.

En relación con el Bautista, Sevilla no fue la primera escuela española en la que aparece representado puesto que surgió en el ámbito valenciano con Fernando Yáñez de Almedina. Sin embargo, sí fue la primera que lo aisló del resto de personajes en las pinturas de Juan del Castillo, ejecutada para el convento de Santa Isabel, y de Juan de Uceda, para el convento de Santa María del Socorro. Este último retablo ha sido traído a colación en repetidas ocasiones por las novedades iconográficas que contiene. Así, en él se encuentran algunos temas inusuales en el campo artístico. Uno de ellos, el *San Juanito rezando a Dios Padre* de Juan de Uceda, parece no haber tenido antecedentes ni consecuentes, *La despedida de San Juanito de sus padres*, que en esta ocasión se trata de un relieve de Martínez Montañés, es un tema muy poco usual en el panorama artístico, y finalmente también de este artista es el *San Juanito servido por los ángeles*, del que parece que sólo se conservan dos ejemplos más a nivel europeo y, sin salir de los límites de la ciudad, dos pinturas casi idénticas de Juan del Castillo.

Por otro lado, debemos resaltar el interés de Murillo y sus comitentes por la iconografía de *San Juanito con el cordero*. A la hora de enfrentarse a ella, modificó las formas de plasmar al santo Precursor en soledad, adaptándolo a sus modos y situándolo en un

paisaje, puesto que en las versiones italianas el escenario prácticamente se reducía a un fondo neutro. También lo acompañó de la figura de su primo Jesús, constituyendo parejas de pinturas, tanto en su versión del *Buen Pastor* como del *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, además del caso del Hospital de la Caridad, donde su pareja es un *Niño Jesús triunfante*.

Para concluir, querríamos apuntar algunas de las líneas de investigación que completarían el presente trabajo y que esperamos poder emprender en un futuro. Por un lado, nos parece muy atrayente la idea de estudiar las representaciones infantiles de San Juan Evangelista, las cuales, aunque fueron mucho menos habituales que las de la Santa Infancia, vendrían a complementarlas y se podrían integrar con ellas a la perfección, dado que también se trata de un miembro de la familia. Igualmente, nos gustaría abordar la representación infantil durante el barroco desde un enfoque más amplio, prestando atención a los niños que no pertenecen al mundo religioso.

Por otra parte, nos hemos centrado en los orígenes de los temas y cómo llegan al barroco sevillano pero no qué sucede después, es decir, no hemos entrado en las influencias que estos modelos iconográficos ejercieron en el panorama artístico andaluz en los años posteriores al barroco ni cómo evolucionaron los temas en las centurias siguientes y sería una línea de ampliación recomendable. También nos gustaría entrar en el complejo mundo de las relaciones iconográficas con Hispanoamérica y Filipinas y poder analizar los modelos infantiles que triunfaron y sus variaciones. Y por supuesto, nos gustaría seguir ahondando en el tema de la Santa Infancia en la pintura barroca sevillana hallando nuevas obras, ampliando las lecturas y realizando nuevas conexiones que nos ayuden a comprender de una manera más profunda el interesante mundo de la representación infantil.

FUENTES ANTIGUAS

ÁGREDA, María, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia*. Lisboa, 1584

AGUSTÍN (San), *Las confesiones*. Madrid, 1956

ANDRICOMIO, Christiano, *Breve descripción de la ciudad de Jerusalén*. Valencia, 1603

AQUINO (Santo), Tomás, *Summa Theologica*, vol 5, parte III, sección 2. Nueva York, 2007

ARIAS MONTANO, Benito, *Rhetoricorum*, libro III. Amberes, 1569

ARISTÓTELES, *Política*. Madrid, 1998

ARMISSEN I MARÍN, Ignacio, *Vida de San Juan Bautista*. Pamplona, 1737

BARTZIA, Joseph de, *Despertador christiano, marial de varios sermones de María Santissima N. S. en sus festividades*. Cádiz, s/f

BENITO (San), *La regla de San Benito* (ed. ARANGUREN, García M.; COLOMBÁS, Iñaki). Madrid, 2006

BERNARDINO (San), *S. Bernardini Senensis Ordinis Fratrum Minorum opera omnia*, vol. VII. Florencia, 1959

BERTOLINI, Serafino, *La Rosa Peruana over vita della sposa di Christo Suor Rosa di Santa Maria nativa della Città di Lima nel Regno di Però*. Roma, 1666

BROCHERO, Luis, *Discurso breve del uso de exponer los niños, en que se propone los que observó la Antigüedad, dispone el derecho y importa a las repúblicas*. Sevilla, 1626

BUENAVENTURA (Pseudo), *Méditations de la vie du Christ*. Ed. París, 1880

CÁDIZ, Diego José de, *Devoto decenario del glorioso precursor de Nuestro Señor Jesucristo, el señor San Juan Bautista*. Sevilla, 1873

CAVALCA, Domenico, *Le vite de' SS Padri*. Turín, 1926.

CEÁN BERMÚDEZ, *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*. Madrid, 1826

GARCÍA, Francisco, *Sermón de el Santísimo y Dulcísimo nombre de María*. Madrid, 1676

GIL BEZERRA, Benito, *Ave María. Paraíso de oraciones sagradas*. Barcelona, 1739

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*. Madrid, 2007

GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, *Josephina, summario de las excelencias del glorioso San Joseph, esposo de la Virgen María*, Bruselas, 1609

FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*. Madrid, 2009

FRÍAS, Antonio de, *El luzero mejor del sol divino*. 1717

HAEFTEN, Benedictus van, *Camino real de la cruz* (traducción de fray Martín de Herze). Valladolid, 1721

INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid, 1782

ISOLANO, Isodoro, *Suma de donis Sancti Josephi*. Pavía, 1522

JERÓNIMO (San), *Epistolario*, tomo II. Madrid, 1995

JERÓNIMO (San), *De Virginitate Beatae Mariae*. París, 1949

- JUAN MANUEL (Don), *Obras completas*. Madrid, 1991
- JUSTINO (San), *Diálogo con Trifón*. En RUIZ BUENO, D., *Padres apologetas griegos (s. II)*. Madrid, 1979
- KEMPIS, Thomas de, *oraciones y meditaciones de la vida de Jesu Christo nuestro salvador*. Bruselas, 1661
- LAREDO, Bernardino de, *Tratado de San José, apéndice al texto de la Subida del Monte Sión* (ed. facsímil). Madrid, 1977
- LUDOLFO DE SAJONIA, *Vida de Jesucristo*. Comillas, 2010
- LLULL, Ramón, *Libre d'Evast e d'Aloma e de Blaquerua*. Barcelona, 1957
- MALDONADO, Juan de, *Comentario a los cuatro evangelios, vol. I, Evangelio de San Mateo*. Madrid, 1950
- MALDONADO, Juan de, *Comentario a los cuatro evangelios, vol. II, Evangelios de San Marcos y San Lucas*. Madrid, 1951
- MALDONADO, Juan de, *Comentario a los cuatro evangelios, vol. III, Evangelio de San Juan*. Madrid, 1954
- MEDINA, Pedro de, *Victoria gloriosa y excelencias de la esclarecida Cruz de Iesu Cristo nuestro Señor*. Granada, 1604
- MOLANUS, Johannes, *De picturis et imaginibus sacris*. Lovaina, 1570
- MONTREU, Bernardino de, *Historia de los principios y establecimientos de la Iglesia desde el nacimiento del Messias hasta la muerte de todos los apóstoles*. Madrid, 1753
- MORALES, Luis de, *Oración panegírica evangélica a el nacimiento del precursor de Christo el glorioso S. Iuan Bautista*. Granada, 1644
- NADAL, Jerónimo, *Adnotationes et meditationes in evangelia*. 1608
- NAVARRO, Diego, *Primera parte de las chronicas de la orden de los frayles menores*. Barcelona, 1634
- NEBRIJA, Elio Antonio de, *La educación de los hijos*. Valencia, 1981
- NEPUEU, Francisco, *Exercicios interiores para veneral los misterios de Nuestro Señor Jesu-Christo*. Madrid, 1713
- OCKHAM, Guillermo de, *Los sucesivos*. Barcelona, 2002
- OLAZAVAL Y OLAYZOLA, Francisco de, *Oración panegírica en la solemnissima fiesta...a la natividad feliz del gran propheta, i más que propheta, el gloriosissimo precursor San Juan Baptista*. Sevilla, 1730
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda. Madrid, 2001
- PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica, vol. III, El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1988 (1ª ed. 1724)
- PALOMINO, Antonio, *Las ciudades, iglesias y conventos en España, donde ay obras, de los pintores y estatuarios eminentes Españoles, puestos an orden alfabetico*. Londres, 1746
- PINEDA, Juan de, *Historia maravillosa de la vida y excelencias del glorioso S. Juan Baptista*. Medina del Campo, 1604
- PONZ, Antonio, *Viaje de España*. Madrid, 1947
- SALES, Francisco de, *Estandarte de la santissima cruz de Nuestro Redemptor Jesu-Christo*. Madrid, 1693
- SARABIA Y LEZANA, José de, *Annales de la sagrada religión de Santo Domingo, erario ascético*. Madrid, 1709
- SANCHA, Justo de, *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas*. Madrid, 1855

SARIA, Gregorio de, *Obras christianas del P. Iuan Eusebio Nieremberg*. Madrid, 1665

SERAPIO, *Life of Saint John the Baptist*, en A. Mingana, "Bulletin of the John Reynolds Library", *Woodbrooke Studies*, Cambridge, I, 1927, pp. 234-287

SUÁREZ, Francisco, *Misterios de la vida de Cristo*, vol. I. Madrid, 1948

TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones de la Iglesia Española*, vol. II. Madrid, 1850

TERESA DE JESÚS (Santa), *Libro de la vida*. Madrid, 2004

TOBAR, Luys de, *el triumpho de Nuestro Señor Iesu Cristo*. Salamanca, 1589

VALDIVIELSO, José de, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San Josef, esposo de Nuestra Señora*. Toledo, 1604

VALVERDE, Fernando de, *Vida de Jesu Christo Nuestro Señor, Dios, hombre, Maestro y Redentor del mundo*. Madrid, 1687

VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum. Vida y hechos de Jesu-Chrsito, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza la Iglesia católica*. Barcelona, s/f

VINCI, Leonardo da, *Tratado de pintura*. Ed. Madrid, 2004

VIVES, Juan Luis, *Diálogos sobre la educación*. Madrid, 1987

VIVES, Juan Luis, *Obras completas*. Madrid, 1947

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*. Madrid, 1994

VV. AA., *Los evangelios apócrifos*. Ed. de Santos Otero. Madrid, 2006

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO DE LOS REYES, Jesús, *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1996
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales, desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona, 2001
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, *Murillo*. 3 vols. Madrid, 1981
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, “Un Jesús niño dormido y una Virgen de Murillo”. *Archivo Español de Arte*, Tomo XXXVI, nº 143, 1963
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, *Pintura del siglo XVI. Ars Hispaniae*. Madrid, 1954
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, *Pedro de Campaña*. Sevilla, 1951
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, *Alejo Fernández*. Sevilla, 1946
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, “Un primitivo sevillano en el Museo Victoria y Alberto de Londres”, en *Arte español*, XIII, 1941
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego, “Pintura sevillana de principios del siglo XVI”, *Revista Española de Arte*, nº 5, 1935
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus of Spanish Drawings*. Londres, 1975
- ANTORAZ, E.; VILLALBA, J., *Desarrollo cognitivo y motor*. Madrid, 2010
- ARANGUREN, José Luis, *Infancia y sociedad en España*. Jaén, 1983
- ARIÈS, Phillipe, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, 1987
- ARIÈS, Phillipe; DUBY, Georges, *Historia de la vida privada*. Madrid, 1992
- ARRIBA CANTERO, Sandra de, *Arte e Iconografía de San José en España*. Valladolid, 2013
- ATERIDO, Á.; MARTÍN CUESTA, J.; PÉREZ PRECIADO, J. J., *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio. Inventarios reales*. 2 vols. Madrid, 2004
- BAJO, Fe; BETRÁN, José Luis, *Breve historia de la infancia*. Madrid, 1998
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *La parroquia de la O de Sanlúcar de Barrameda*. Sevilla, 1999
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*. Sevilla, 1977
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*. Madrid, 1996
- BEL BRAVO, María Antonia, *La familia en la historia*. Madrid, 2000
- BERENSON, Bernard, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 vols. Chicago, 1970
- BERGER, S., *Psicología del desarrollo: infancia y adolescencia*. Madrid, 2007
- BERMEJO Y CARBALLO, José, *Anales de las cofradías sevillanas*. Sevilla, 1882
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla, 1976

- BLANCO WHITE, José María, *Cartas de España*. Madrid, 1986
- BOCCARDO, Piero; COLOMER, José Luis; DI FABIO, Clario, *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004
- BROOKE, Xanthe; CHERRY, Peter, *Murillo. Scenes of Childhood*. Londres, 2001
- BROWN, Jonathan, *Murillo and his drawings*. Princeton, 1976
- BROWN, Jonathan, *Painting in Spain, 1500-1700*. New Haven, 1998
- CALDERON BENJUMEA, Carmen, *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*. Sevilla, 1990
- CALVO SERRALLER, Francisco: “Los niños roussonianos de Murillo”. En *Galería Antiquaria*, nº 198. Octubre 2001
- CANO RIVERO, Ignacio, “Francisco de Herrera el Viejo y las pinturas para el retablo de la Capilla de la Encarnación de Triana”. *Ars Magazine*, nº 18, año 6, abril-junio 2013, pp. 94-105
- CAPITÁN DÍAZ, Alfonso, *Breve historia de la educación en España*. Madrid, 2002
- CÁRCELES LABORDE, Concepción, *Humanismo y educación en España (1450-1650)*. Pamplona, 1993
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*. Madrid, 2008
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, “Pintura barroca de la Casa Cuna de Ayamonte”. En *V Jornadas de Historia de Ayamonte*. Ayamonte, 2001, pp. 11-44
- CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (dirs), *Arte e historia en la Edad Media I: Tiempo, espacio, instituciones*. Madrid, 2009
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, 1958
- COMPANY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa, “De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”. *Archivo Español de Arte*, LXXII, nº 287, 1999, pp. 263-278
- CORNEJO, Francisco J, “Noticias de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid y del retablo mayor del colegio de San Basilio, de Sevilla”. *Archivo Español de Arte*, LXXIX, nº 316, 2006, pp. 355-370
- CORSTANJE, Auspicius van, *Vita Sanctae Coletaen (1381-1447)*. Tielt, 1982
- CRAIG, G. J., *Desarrollo psicológico*. México DF, 2009
- CHASTEL, André, *El Renacimiento italiano, 1460-1500*. Madrid, 2005
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*. París, 1982
- DACOS, Nicole, « Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux ». En *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el renacimiento*. Valladolid, 2004
- DELENDÁ, Odile, *Zurbarán, catálogo razonado y crítico*. Madrid, 2009
- DELENDÁ, Odile, ROS, Almudena, “La visión de San Juan Bautista y el paisaje en la obra de Francisco de Zurbarán”, *Ars Magazine*, año 2005, nº 16, octubre-diciembre 2012, pp. 96-108.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura, *Historia de la educación en España y América*, vol. I y II. Madrid, 1992-1993
- DELGADO, Buenaventura, *Historia de la infancia*. Barcelona, 1998
- DELVAL, Juan, *El desarrollo humano*. Madrid, 2008

- DEMAUSE, Lloyd, *Historia de la infancia*. Madrid, 1982
- DIELS, Ann, *The Shadow of Rubens. Print Publishing in 17th Century Antwerp*. Oostkamp, 2009
- DOLZ, Michele, “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII”. Actas del coloquio *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Sevilla, 2010
- DOLZ, Michele, *El Niño Jesús*. Córdoba, 2010
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *Orto y acaso de Sevilla*. Sevilla, 1991
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1984
- EMOND, Cécile, *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. Bruxelles, 1961
- ESTELLA MARCOS, Margarita M., “La importación de esculturas italianas. Obras en España del taller de los della Porta, de Giambologna y del Naccherino”. En *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el renacimiento*. Valladolid, 2004
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal de la escalera de Palacio Arzobispal de Sevilla”. *Cuadernos de Arte*, XXIII. Granada, 1992
- FEDRIANI FUENTES, Eugenio, *La Inmaculada Concepción, Contribución de España y de la Orden Franciscana a su definición dogmática*, Cádiz, 1954
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, 2003
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana entre los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 2001
- FÉRNANDEZ PEÑA, María Rosa, “La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante la Puerta Dorada”. Actas del simposio *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad historia y arte*, vol. II. El Escorial, 2005
- FLACÈLIERE, Robert, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid, 1993
- FLAVELL, John H., *La psicología del desarrollo de Jean Piaget*. México D.F., 1989
- FRAILE SECO, David, “Mujer y cultura, la educación de las mujeres en la Edad Moderna”. *Foro de Educación*, nº 4, 2004, pp. 74-88
- GALASSO, Giuseppe, “Roma papale e Monarchia Cattolica nei secoli XVI-XVII”. En *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. I. Madrid, 2007
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972
- GARCÍA BENEYTO, Carmen, *Iconografía infantil en la pintura valenciana*. Valencia, 1977
- GARCÍA CUETO, David, “El San José de Cano y Mena y la abadesa del convento el Ángel Custodio de Granada”, *AEA*, LXXVI, nº 301, 2003, pp. 92-93
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, “Antonio del Castillo en el contexto del dibujo andaluz del siglo XVII”. En *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos*. Santander, 2008
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta; NAVARRETE PRIETO, Benito, “Catálogo razonado”. En *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos*. Santander, 2008
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco: “Niños Jesús de clausura”. En *Galería Antiquaria*, nº 211. Diciembre 2002

GARCÍA PÁRAMO, Ana María, *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*. Madrid, 1988

GARCÍA SANZ, Ana, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 2010

GEFFROY, Gustave, "La Bretagne du centre", *Le Tour du monde*. Paris, 1903.

GESTOSO, José, *Sevilla monumental y artística*, III vols. Sevilla, 1899-19088

GIMÉNEZ-DASÍ, Marta; MARISCAL ALTARES, Sonia (coordinadores), *Psicología del desarrollo I: Desde el nacimiento a la primera infancia*. Madrid, 2008

GIORGI, Rosa, *Santos*. Barcelona, 2004

GONZÁLEZ, Francisco Antonio, *La Iglesia española*. Madrid, 1850

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, "Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla". Catálogo de la exposición *Inmaculada, 150 años de la proclamación del Dogma*. Sevilla, 2004

GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escuela sevillana". Actas del coloquio *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Sevilla, 2010

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Renacimiento y barroco. Imágenes para la historia*. Vitoria-Gasteiz, 1991

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona, 1999

GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1985

GUDIOL RICART, José, *Ars Hispaniae*, IX, 1955

GUÉ TRAPIER, Elisabeth de, *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter*. Nueva York, 1960

GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Aurora; PERNIL ALARCÓN, Paloma, *Historia de la infancia. Itinerarios educativos*. Madrid, 2004

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Estudios de iconografía sagrada*. Anales de la Universidad Hispalense, volumen XXVII. Sevilla, 1967

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, II. Sevilla, 1930

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, I. SANCHO CORBACHO, Antonio, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla, 1936

HUCHET, Patrick, *La grande histoire de Sainte-Anne d'Auray*. París, 2005

HUIDOBRO, Concha, *Durero y la Edad de Oro del grabado alemán*. Madrid, 1997

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez". *Archivo español de Arte*, LXX, nº 278, 1997, pp. 127- 142

JIMÉNEZ SALAS, María, *Historia de la asistencia social en España en la Edad Moderna*. 1958

JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1999 (1ª ed. 1888)

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de Sevilla. La ciudad medieval (1248-1492)*. Sevilla, 1989

LARA RÓDENAS, Manuel José de, "Arte y clientela popular en el Barroco. Un estudio sobre oferta, demanda e iconografía religiosa a través de la documentación notarial onubense". *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. Murcia, 1988

LARAN, Jean, *L'estampe*, 2 vols. París, 1959

- LAVIN, Marilyn Aronberg, "Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism". *Art Bulletin*, nº37, 1955
- LEONARDI, C.; RICCARDI, A.; ZARRI, G., *Diccionario de los santos*, vol. II. Madrid, 2000
- LEPRI, Nicoletta, "Evolución de la temática infantil en el arte italiano, 1450-1650". Actas del coloquio *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Sevilla, 2010
- LETT, Didier, *L'enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e)*. París, 1997
- LÓPEZ ESTRADA, Fernando, "Pintura y literatura. Una consideración estética en torno de la *Santa Casa de Nazaret*, de Zurbarán". *Archivo Español de Arte*, XXXIX, nº 153, 1966, pp. 25-50.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, "El pintor Sebastián de Llanos Valdés". *Revista de Arte Sevillano*, I. Sevilla, 1982
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979
- MACCONE, Luigi, *Il bambino nell'arte attraverso i secoli*. Bérgamo, 1927
- MÂLE, Émile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2001
- MÂLE, Émile, *El gótico. Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1986
- MÂLE, Émile, *El barroco*. Madrid, 1985
- MARCHENA HIDALGO, Rosario, "Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI". *Laboratorio de Arte*, XXI, 2008-2009, pp. 66-88
- MARÍAS, Fernando, *El Greco, biografía de un pintor extravagante*. Madrid, 1997
- MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989
- MARÍN FIDALGO, Ana, "Unos dibujos de Murillo en el Alcázar sevillano". *Archivo Hispalense*, nº210, 1986, pp. 131-136
- MARTÍN GARCÍA, Juan Miguel, "Ocio, cultura y mecenazgo en los inicios del Renacimiento español". En *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*. Sevilla, 2007, pp. 391-402
- MARTÍNEZ CALVO, José, *Catálogo de la sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*. Murcia, 1987
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Francisco Herrera el Viejo*. Sevilla, 1978
- MARQUES, Luiz, "Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el renacimiento y la hipótesis de un modelo español". En *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el renacimiento*. Valladolid, 2004
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, "El ciclo de la Navidad en la pintura sevillana y granadina del Siglo de Oro". *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo VII, nº 15, 1999
- MARTÍN MORALES, Francisco Manuel, "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)". *Archivo Hispalense*, nº210, 1986, pp. 137-160
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca, estudio iconológico*. Granada, 1989
- MASSERON, Alexandre, *Saint-Jean Baptiste dans l'art*. París, 1957
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: las Vírgenes gitanas o del sombrero". *Archivo español de Arte*, LXXX, nº 317, 2007, pp. 7-24

MATEO GÓMEZ, Isabel, “A propósito de unas versiones de la *Sagrada Familia con los santos Juanitos* de Juan de Juanes”. *Archivo español de Arte*, LXXV, nº 297, 2002, pp. 51-55

MAYER, August, *La escuela sevillana de pintura*. Sevilla, 2010 (1ª ed. 1911)

MCDONALD, Mark, catálogo de la exposición *La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539): Coleccionismo en la era del Descubrimiento*. Madrid-Sevilla, 2004

MONTES BARDO, Joaquín, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España*. Jaén, 2001

MORALEDA, Mariano, *Psicología del desarrollo. Infancia, adolescencia, madurez y senectud*. Barcelona, 1992

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo, *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1981

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Sevilla oculta, monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, 1980

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo; SANZ SERRANO, María Jesús; SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2004

MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1986

MORENO MENDOZA, Arsenio (ed.), *Orto Hispalensis. Arte cultura en la Sevilla del Emperador*. Madrid, 2001

MORENO MENDOZA, Arsenio, *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid, 1997

NANCARROW, Mindy; NAVARRETE, Benito, *Antonio del Castillo*. Madrid, 2004

NAVARRETE PRIETO, Benito, “Antonio del Castillo dibujante”. En *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos*. Santander, 2008

NAVARRETE PRIETO, Benito, “La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis-Philippe”. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 2008

NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998

NAVARRETE PRIETO, Benito, “Nuevas obras de Antonio Mohedano y Francisco Varela”. *Archivo Español de Arte*, nº 273, 1996, pp. 106-109

NAVARRETE PRIETO, Benito ; MARCIARI, John, *El joven Velázquez: la Educación de Yale restaurada*. New Haven, 2014

NAVARRETE PRIETO, Benito; ROS DE BARBERO, Almudena, catálogo de la exposición *De Zurbarán a Picasso. Artistas andaluces en la colección Abelló*. Sevilla, 2015

NÉRAUDAU, “L'enfant dans la culture romaine”. En *Histoire de l'enfance en Occident, de l'antiquité au XVII^e siècle*. París, 1998

NOVERO PLAZA, Raquel, “La obra de Joan de Joanes en el museo del Ermitage: Una nueva atribución”. *Archivo español de Arte*, LXXV, nº 299, 2002, pp. 299-304

NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco, *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid, 2004

OBERHUBER, Konrad, *Raphael, The Paintings*. Nueva York, 1999

ORTEGA, Ángel, *La Inmaculada Concepción y los franciscanos*, Loreto, 1904

PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles*, 4 vols. Madrid, 1981-1983

- PAPALIA, D. E.; WENDKOS, S.; Y DUSKING, R., *Desarrollo humano*. México DF, 2010
- PAPALIA, D. E.; WENDKOS, S.; Y DUSKING, R., *Psicología del desarrollo: de la infancia a la adolescencia*. México DF, 2009
- PASTOR TORRES, Álvaro, "Iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula". Actas del simposio *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. El Escorial, 2005,
- PEDROCCO, Filippo, *Titian, the Complete Paintings*. Nueva York, 2000
- PEÑA MARTÍN, Ángel, "Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica". *TRIM: revista de investigación multidisciplinar*, nº 3, 2011, pp. 75-88
- PEÑA MARTÍN, Ángel, "Del pesebre a la cruz, el Niño Jesús crucificado". Actas del simposio *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. El Escorial, 2010
- PEREDA, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, 2007
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "La práctica del dibujo en la España barroca". En *Figura e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, 1999
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; NAVARRETE PRIETO, Benito, "Sobre Herrera el Viejo", *Archivo Español de Arte*, LXIX, nº 276, 1996, pp. 365-387
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*. Madrid, 1989
- PORTÚS PÉREZ, Javier; VEGA GONZÁLEZ, Jesusa, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998
- POST, Chandler, *An History of Spanish Painting*, vol. VII, 1938
- QUESADA RODÍGUEZ, Luis, *La Navidad en el arte*. Sevilla, 1997
- QUESADA RODÍGUEZ, Luis, *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla, 1992
- QUILES GARCÍA, Fernando, "La clientela de los pintores sevillanos en la primera mitad del siglo XVIII". *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. Murcia, 1988
- QUILES GARCÍA, Fernando, "Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez". *Atrio: revista de historia del arte*, nº 0, 1988, pp. 103-113
- REAMES, Sherry L. (ed.), *Middle English Legends of Women Saints*. Kalamazoo, 2003
- REDÍN, Gonzalo, "Algunos apuntes sobre la Natividad de Federico Barocci en el Museo del Prado". *Archivo español de Arte*, LXXXIV, nº 335, 2011, pp. 197-210
- REMNANT, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, 200
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis, "Cuatro nuevas obras del pintor Juan Simón Gutiérrez". *Laboratorio de Arte*, 26, 2014, pp. 427-432
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis, "Un San Juan Bautista firmado por Juan Simón Gutiérrez". *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, 304, pp. 429-432
- RIBOT, Luis, "Italianismo español e hispanismo italiano". En *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. I. Madrid, 2007

ROCCA, Sandra la, *L'Enfant Jésus, histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*. Toulouse, 2007

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel, *La Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1985

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Fray Iñigo de Mendoza y sus "Coplas de vita Christi"*. Madrid, 1968

RUIZ BUENO, Daniel, *Obras de San Juan Crisóstomo. Tratados ascéticos*. Madrid, 1958

RUIZ MANERO, José María, "Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (Carletto, Benedetto y Gabriele Caliari)". *Archivo Español de Arte*, LXXIX, nº 313, 2006, pp. 43-60

SADURNÍ, M.; ROSTÁN, C.; SERRAT, E., *El desarrollo de los niños paso a paso*. Barcelona, 2004

SAINT-LAURENT, Guillaume de, "De l'iconographie de Saint Jean-Baptiste". *Revue de l'art chrétien*, 1867

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, "Gómez Manrique y la Representación del nacimiento de Nuestro Señor". *Revista de Filología Española*, XCII, 1º, 2012, pp. 135-180.

SÁNCHEZ SAUS, Rafael, "La conquista de Sevilla", en *Ubi sunt? Revista de historia*, nº 22, 2008, pp. 36-40

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, "La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, 1, 1988

SANCHO CORBACHO, Antonio, *Iconografía de Sevilla*. Sevilla, 1975

SANTONI RUGIU, Antonio, *Historia social de la educación*. Barcelona, 1981

SANZ, María Jesús, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII, el sentido de la celebración y su repercusión exterior*. Sevilla, 2008

SANZSALAZAR, Jahel, "Cornelis Schut: Nuevas pinturas identificadas en Bélgica y España". *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, nº 343, 2013, pp. 201-220

SCHENONE, Héctor, *Santa María, iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, 2008

SEBASTIÁN, Santiago: *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Nápoles, 1992

SEBASTIÁN, Santiago: *Iconografía medieval*. Donostia, 1988

SELMAN, Robert L: "Children's ideas about friendship: A new theory". *Psychology Today*, octubre 1979

SERRA, GIRÁLDEZ, Sofía, *Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo*. Sevilla, 1990

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Pedro de Villegas Marmolejo*. Sevilla, 1991

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Hernando de Esturmio*. Sevilla, 1983

SERRAO, Vitor, "El naturalismo sevillano en las Azores: una pintura de Vasco Pereira Lusitano". *Archivo Español de Arte*, CCCXXXI, 2010, nº 287-302, pp. 291-296

SERRAO, Vitor, "António e Nicolay Vieira, dos pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana". *Actas del VII Colóquio Luso-Brasileiro de Historia da Arte*. Oporto, 2005

SOLOVIEVA, E., "La obra de Joan de Joanes en el Museo del Ermitage: una nueva atribución". *Archivo Español de Arte*, LXXV, 2002, pp. 293-334

STRATTON, Suzanne, "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, 1, 1988

TABOR, James, *The Jesus Dynasty: The Hidden History of Jesus, His Royal Family, and the Birth of Christianity*. Nueva York, 2006

TERVARENT, Guy de, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, 2002

THOMAS, Anabel: *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy. Iconography, Space and the Religious Woman's Perspective*. Cambridge University Press. Cambridge, 2003

TOMÁS SANMARTÍN, Antonio; SILVESTRE VISA, Manuel, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*. Valencia, 1982

URIARTE, José Eugenio de, *Biblioteca de jesuitas españoles que escribieron sobre la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora antes de la definición dogmática de este misterio*, Madrid, 1904

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Juan de Valdés Leal. El sacrificio de Isaac*. Madrid, 2013

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Murillo, catálogo razonado de pinturas*. Madrid, 2010

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, "Juan del Castillo, maestro de Murillo". Catálogo de la exposición *El joven Murillo*. Bilbao-Sevilla, 2009-2010

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, "Valdés Leal, pintor de la Santa Infancia. A propósito de un Buen Pastor inédito". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 75, 2, 2009, pp. 197-202

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, catálogo de la exposición *Juan de Roelas*. Sevilla, 2008

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Pedro de Campaña*. Sevilla, 2008

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, "La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 36, 2008, pp. 9-27

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, catálogo de la exposición *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla, 2004

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*. Sevilla, 2002

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, "Una Virgen niña hilando y un Niño de la espina de Juan Simón Gutiérrez". *Laboratorio de Arte*, XV, 2002, pp. 395-398

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1993

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Murillo, sombras de la tierra, luces del cielo*. Sevilla, 1991

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Valdés Leal*. Sevilla, 1988

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, catálogo de la colección *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura*. Sevilla, 1982

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, "Nuevas aportaciones al catálogo de la obra de los pintores Juan de Roelas y Juan del Castillo". *Archivo Español de Arte*, nº 294, 2001, 113-125

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979

VÁZQUEZ-PRADA, María Teresa, *Breve historia de la educación en España*. Madrid, 2002

VEGA, Jesusa, *Museo del Prado. Catálogo de estampas*. Madrid, 1992

VERDON, Timothy, *María en el arte europeo*. Barcelona, 2005

VILADESAU, Richard, *The Triumph of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Renaissance to the Counter-Reformation*. Oxford, 2008

VISCEGLIA, Maria Antonietta, "Roma e la Monarchia Cattolica dell'età dell'egemonia spagnola in Italia. Un bilancio storiografico". En *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. I. Madrid, 2007

VOET, L., *El Siglo de Oro en Amberes. Dibujos y aguafuertes de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1978

VV.AA., Actas del coloquio *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Sevilla, 2010

VV.AA., Actas del simposio *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo del Escorial, 2005

VV.AA., Catálogo de la exposición *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, 2001-2002

VV.AA., Catálogo de la exposición *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla, 2004

VV.AA., Catálogo de la exposición *El joven Murillo*. Bilbao-Sevilla, 2009-2010

VV.AA., Catálogo de la exposición *El niño y el joven en el arte sevillano*. Sevilla, 1985

VV.AA., Catálogo de la exposición *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVII. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 2004

VV.AA., Catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Santa Teresa de Jesús, maestra de oración*. Ávila-Alba de Tormes, 2015

VV.AA., Catálogo de la exposición *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*. Sevilla, 1996

VV.AA., Catálogo de la exposición *Ribera (1591-1652)*. Madrid, 1992

VV.AA., Catálogo de la exposición *Velázquez y Sevilla*, 2 vols. Sevilla, 1999

VV.AA., Catálogo de la exposición *Zurbarán, una nueva mirada*. Madrid, 2015

VV.AA., Catálogo de la exposición *Zurbarán*. Sevilla, 1998

VV.AA., *Doctor Buenaventura Delgado Criado, pedagogo e historiador*. Barcelona, 2009

VYGOTSKY, Lev, *Pensamiento y lengua*. Barcelona, 1995

VYGOTSKY, Lev; LURIA, Alexander, *Ensayos sobre la historia del conocimiento: el mono, el hombre primitivo y el niño*. Moscú – Leningrado, 1930

WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*. Madrid, 1997

WALLON, H., *La evolución psicológica del niño*. Barcelona, 1968

WENIGER, Matthias, "La Dormición de la Virgen y Santa Ana, la Virgen y el Niño. Dos obras tardogóticas alemanas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 2009

WERTSCH, James, *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona, 1988

CATÁLOGO DE IMÁGENES

Cat. 1

Virgen con Niño, Andrea Mantegna, c. 1475

Accademia Carrara, Bérgamo

Cat. 2

Virgen con Niño, Andrea Mantegna, c.1490-1500

Museo Poldi Pezzoli, Milán

Cat. 3

Virgen con Niño, Luis de Morales, c. 1565

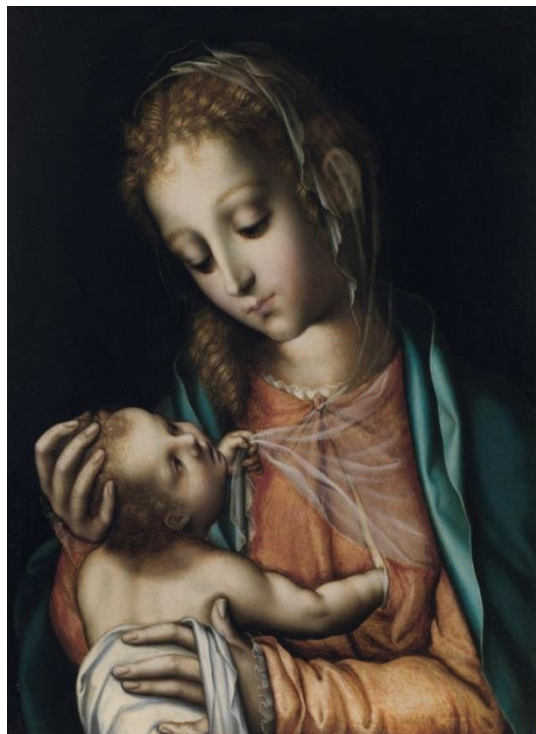
Museo del Prado, Madrid



Cat.1



Cat. 2



Cat. 3

Cat. 4

Laocoonte, Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, c. 50 d.C.

Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano

Cat. 5

Felipe Próspero, Diego Velázquez, 1659

Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 6

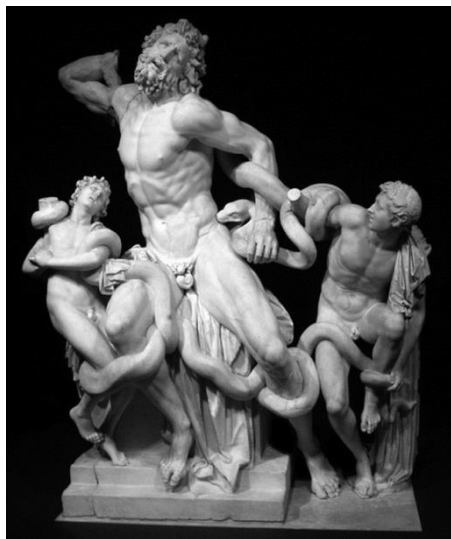
Estela de Ahkenatón y su familia, Anónimo, 18º dinastía, c. 1350 a.C.

Museo de El Cairo

Cat. 7

Senenmut con la princesa Neferura, Anónimo, 18º dinastía, c. 1380-1475 a.C.

British Museum, Londres



Cat. 4



Cat. 5



Cat. 6



Cat. 7

Cat. 8

Hermes con Dionisos niño, Praxiteles, c. 330 a.C.

Museo Arqueológico, Olimpia.

Cat. 9

Sileno con el niño Dionisos, copia romana de un original de la escuela de Lisipo, siglo II

Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano

Cat. 10

Cupido tensando el arco, copia romana de un original de la escuela de Lisipo, siglo II

Musei Capitolini, Roma

Cat. 11

Hércules luchando con la serpiente, Anónimo, siglo I d. C.

Museo Capodimonte, Nápoles



Cat. 8



Cat. 9



Cat. 10



Cat. 11

Cat. 12

Muchacha oferente con un conejo, Anónimo, siglo IV a.C.

Museo de Braurón

Cat. 13

Muchacha oferente con un conejo, Anónimo, siglo IV a.C.

Museo de Braurón

Cat. 14

Estela de Melisto, Anónimo, c. 340 a.C.

Harvard Arts Museum, Cambridge (Massachusetts)



Cat. 12



Cat. 13



Cat. 14

Cat. 15

Sarcófago de Marcus Cornelius Statius, anónimo, c. 150

Musée du Louvre, París

Cat. 16

Sarcófago de niños recogiendo nueces, anónimo, siglo II-III d.C.

Museo Chiaramonti, Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano

Cat. 17

Sarcófago con dos hermanos, anónimo, c. 180 d.C.

Nationalmuseet de Copenhagen



Cat. 15



Cat. 16



Cat. 17

Cat. 18

Niño orador, anónimo siglo I d.C.

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 19

Cabeza de niño, anónimo, siglo I d.C.

Museo Barracco, Roma

Cat. 20

Moneda de época de Caracalla, anónimo, 211-275 d.C.

Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano

Moneda de época de Cómodo, anónimo, 180-192 d. C.

Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano

Cat 21

Busto de niña, anónimo, c. 250-275 d.C.

The Cleveland Museum of Art, Cleveland



Cat. 18



Cat. 19



Cat. 20



Cat. 21

Cat. 22

Virgen con Niño, anónimo, mediados del siglo XII

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 23

Frontal de Altar de Rigatell, Anónimo, c. 1250-1300

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 24

Virgen con Niño, anónimo, c. 1150-1200

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 25

Virgen con Niño, anónimo, siglo XIII

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 26

Frontal de Aviá, anónimo, c. 1200

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona



Cat. 22



Cat. 24



Cat. 25



Cat. 23



Cat. 26

Cat. 27

Altar de Mosoll, anónimo, c. 1200-1230

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 28

Frontal de Altar, anónimo riojano, c. 1200-1230

Museo del Prado, Madrid

Cat. 29

Tríptico de Epifanía, Hans Memling, c. 1479-1480

Museo del Prado, Madrid



Cat. 27



Cat. 28



Cat. 29

Cat. 30

Virgen con Niño, Francesco Traini, c. 1345.

Museo del Prado, Madrid

Cat. 31

Cantoría, Donatello, 1439.

Museo dell'opera del Duomo, Florencia

Cat. 32

Cantoría, Lucca della Robbia, 1438-1439

Museo dell'opera del Duomo, Florencia

Cat. 30



Cat. 31



Cat. 32



Cat. 33

Juego de niños, Pieter Brueghel, el viejo, 1560

Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 34

Ofrenda a Venus, Tiziano Vecellio, 1518-1519

Museo del Prado, Madrid



Cat. 33



Cat. 34

Cat. 35

Niña Redetti, Giovanni Moroni, 1570

Accademia Carrara, Bérghamo

Cat. 36

Retrato del delfín Charles Orland, Maestro de Moulin, 1494

Musée du Louvre, París

Cat. 37

Carlos II, Anton van Dyck, 1637

Colección particular

Cat. 38

Carlos II y sus hermanos James y Mary, Anton van Dyck, 1635

Galleria Sabauda, Turín



Cat. 35



Cat. 36



Cat. 37



Cat. 38

Cat. 39

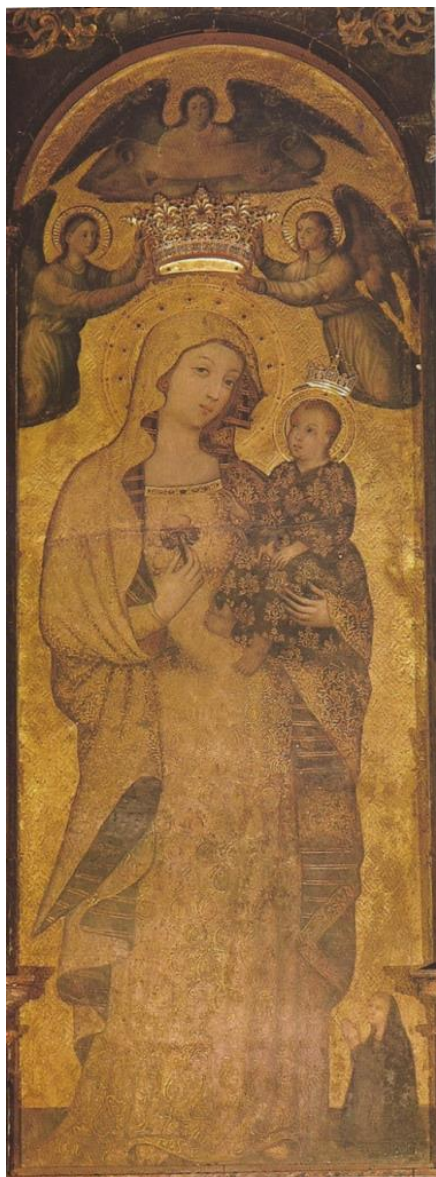
Virgen de la Antigua, anónimo, segunda mitad del siglo XIV

Capilla de la Virgen de la Antigua, Catedral de Sevilla

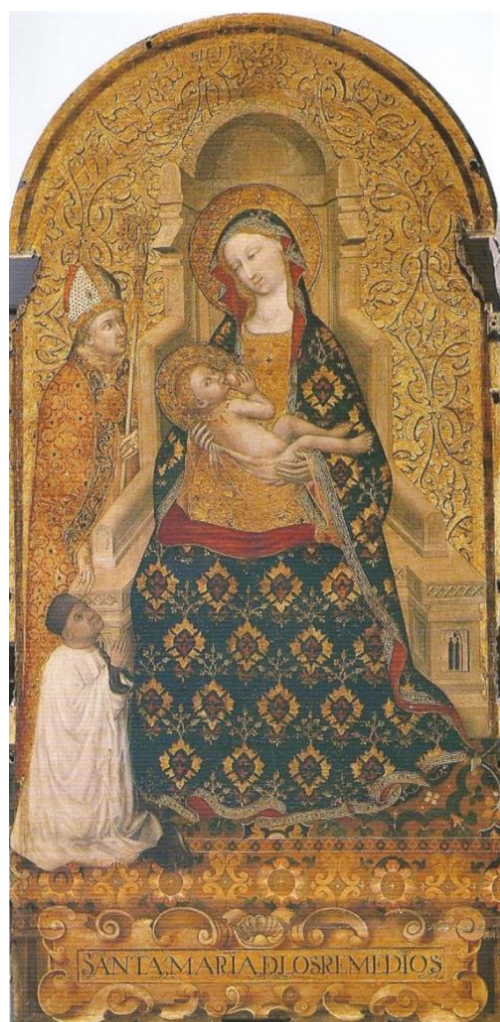
Cat. 40

Virgen de los Remedios, anónimo, segunda mitad del siglo XIV

Trascoro, Catedral de Sevilla



Cat. 39



Cat. 40

Cat. 41

Virgen de Rocamador, anónimo, segunda mitad del siglo XIV

Iglesia de San Lorenzo, Sevilla

Cat. 42

Virgen del Coral, anónimo, segunda mitad del siglo XIV

Iglesia de San Ildefonso, Sevilla

Cat. 43

Virgen de la Rosa, anónimo, segunda mitad del siglo XIV

Museo de Bellas Artes, Sevilla

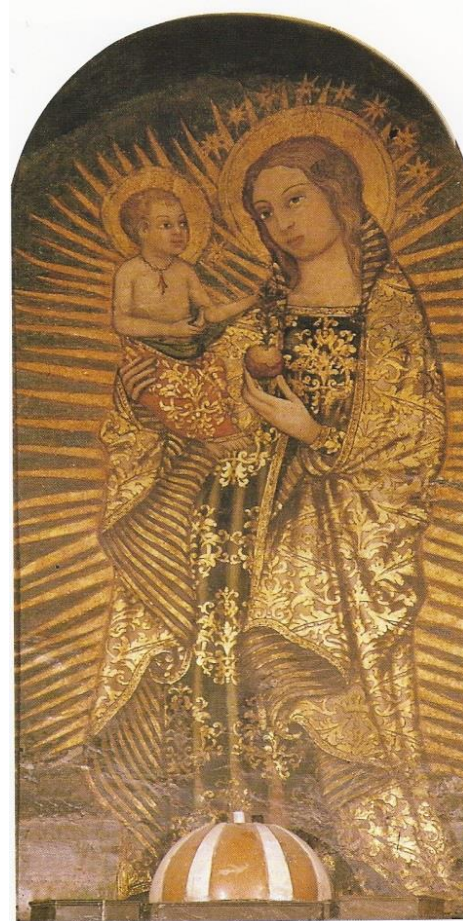
Cat. 44

Tríptico con la Virgen con el Niño y ángeles músicos, San Pedro y San Pablo, Juan Hispalense, c. 1400-1410

Museo Lázaro Galdiano, Madrid



Cat. 41



Cat. 42



Cat. 43



Cat. 44

Cat. 45

Virgen de Gracia, Juan Sánchez de Castro, siglo XV

Catedral de Sevilla

Cat. 46

Virgen de la leche, Juan Sánchez de Castro, último cuarto del siglo XV

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 47

Virgen con Niño, Pedro Sánchez I, c-.1500

Victoria & Albert Museum, Londres

Cat. 48

Virgen del Pilar, Pedro Millán, final del siglo XV

Capilla de los Pinelo, Catedral de Sevilla



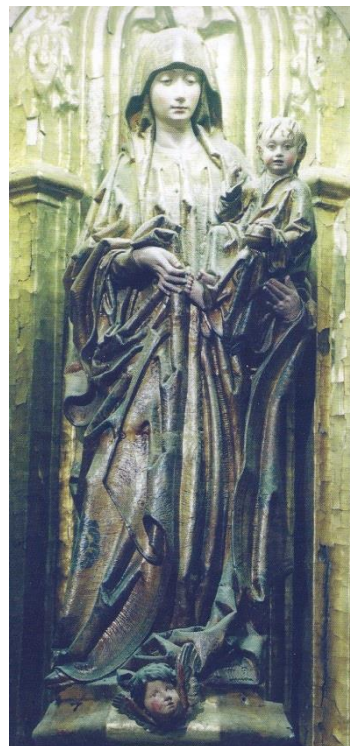
Cat. 45



Cat. 46



Cat. 47



Cat. 48

Cat. 49

Virgen de la Antigua, Alejo Fernández, c. 1525

Capilla de Santa María de Jesús, Sevilla

Cat. 50

Virgen de la rosa, Alejo Fernández, c. 1525

Trascoro de la iglesia de Santa Ana, Sevilla

Cat. 51

Virgen con Niño, santa Ana y dos donantes, Alejo Fernández,
primera mitad del siglo XVI

Colección particular



Cat. 49



Cat. 50



Cat. 51

Cat. 52

Nacimiento de la Virgen, Alejo Fernández, c. 1508.

Sacristía de los Cálices, Catedral de Sevilla

Cat. 53

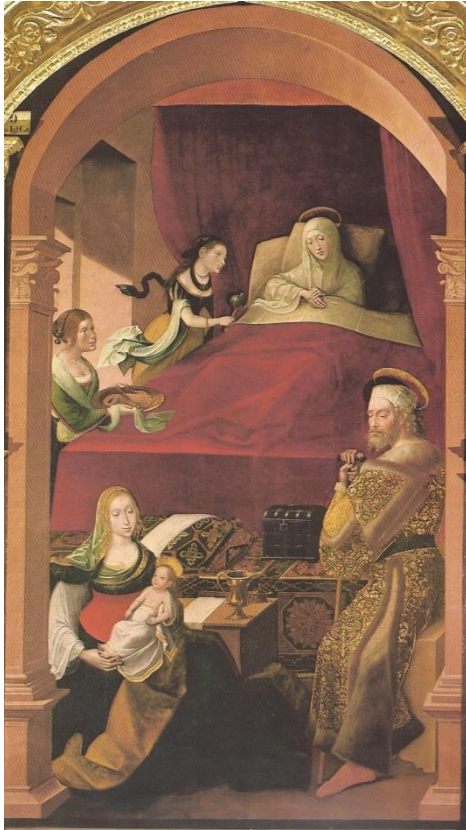
Adoración de los Reyes, Alejo Fernández, c. 1508.

Sacristía de los Cálices, Catedral de Sevilla

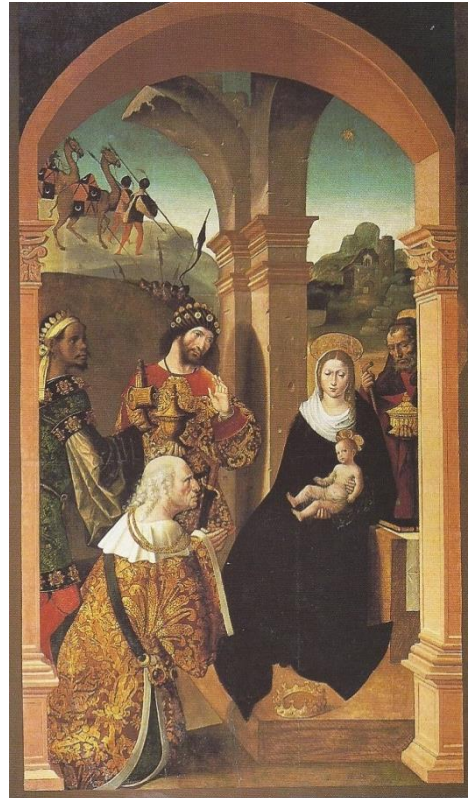
Cat. 54

Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel y San Bartolomé,
Maestro de la Mendicidad, c. 1525.

Ayuntamiento de Sevilla



Cat. 52



Cat. 53



Cat. 54

Cat. 55

Virgen de los Remedios, Pedro de Campaña, c. 1538-1540

Iglesia de San Vicente, Sevilla

Cat. 56

Eva, Alberto Durero, 1507

Museo del Prado, Madrid

Cat. 57

Virgen del clavel, Alberto Durero, 1516

Alte Pinakotek, Munich



Cat. 55



Cat. 56



Cat. 57

Cat. 58

Virgen de la leche, Pedro de Campaña, c. 1540-1545.

Gemäldegalerie, Berlín

Cat.59

Adoración de los Reyes, Pedro de Campaña, c. 1555.

Paradero desconocido

Cat. 60

Adoración de los Reyes, Pedro de Campaña, c. 1553-1562.

Museo Catedralicio, León



Cat. 58



Cat. 59



Cat. 60

Cat. 61

Adoración de los Reyes, Pedro de Campaña, c. 1556

Retablo de San Nicolás, Catedral de Córdoba

Cat. 62

Retablo de la Purificación (llamado *del Mariscal*), Pedro de Campaña y taller, c. 1555

Capilla del Mariscal, Catedral de Sevilla

Cat. 63

Jesús entre los doctores, Pedro de Campaña y taller, c. 1555

Banco del retablo de la Purificación, capilla del Mariscal,
Catedral de Sevilla



Cat. 61



Cat. 62



Cat. 63

Cat. 64

Purificación de la Virgen, Pedro de Campaña, c. 1555

Retablo de la Purificación, capilla del Mariscal, Catedral de Sevilla

Cat. 65

Las siete Virtudes, Pedro de Campaña, c. 1550-1555

Museo San Carlos, Ciudad de México

Cat. 66

Alegoría de la Inmaculada Concepción, Pedro de Campaña,
c. 1557-1559

Iglesia del Salvador, Vejer de la Frontera (desaparecida en 1936)



Cat. 64



Cat. 65



Cat. 66

Cat. 67

Sagrada Parentela, Hernando de Esturmio, c. 1549

Iglesia de Santa María de la O, Sanlúcar de Barrameda

Cat. 68

Alegoría de la Inmaculada Concepción, Hernando de Esturmio, 1555

Colegiata de Osuna

Cat. 67



Cat. 68



Cat. 69

El sacrificio de Isaac, Hernando de Esturmio, c. 1553-1554

Colegiata de Osuna

Cat. 70

Adoración de los pastores, Luis de Vargas, 1552-1555

Catedral de Sevilla

Cat. 71

Alegoría de la Inmaculada, Luis de Vargas, c. 1561

Catedral de Sevilla



Cat. 69

Cat. 70



Cat. 71



Cat. 72

Purificación de la Virgen, Luis de Vargas, c. 1560.

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 73

Virgen de los Remedios, Pedro Villegas Marmolejo, c. 1590.

Iglesia de San Vicente, Sevilla

Cat. 74

Sagrada Familia con San Juanito, Pedro Villegas Marmolejo,
c. 1585.

Iglesia de San Lorenzo, Sevilla

Cat. 75

Sagrada Familia con San Juanito, Pedro Villegas Marmolejo.
c. 1575

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 72



Cat. 73



Cat. 74



Cat. 75

Cat. 76

Niño Jesús triunfante, Pedro de Villegas Marmolejo, c. 1566

Retablo de la Visitación, Catedral de Sevilla

Cat. 77

Visitación, Pedro de Villegas Marmolejo, c. 1566

Retablo de la Visitación, Catedral de Sevilla

Cat. 78

Familia de don Diego Bolaños

Pedro de Villegas Marmolejo, c. 1566

Retablo de la Visitación, Catedral de Sevilla



Cat. 76



Cat. 77



Cat. 78

Cat. 79

Sagrada familia con un ángel, Antonio Rodríguez, c. 1554

Catedral de Sevilla

Cat. 80

San Cristóbal y el Niño Jesús, Mateo Pérez de Alesio, 1584

Catedral de Sevilla

Cat. 81

Sagrada Familia con ángeles, Pablo de Céspedes, c. 1592

Catedral de Sevilla



Cat. 79



Cat. 81



Cat. 80

Cat. 82

San Cristóbal con el Niño, Alonso Vázquez, c. 1590

Iglesia de Santa Ana, Sevilla

Cat. 83

Virgen del Pozo Santo, Alonso Vázquez, c. 1599

Catedral de Sevilla

Cat. 84

Virgen del Buen Aire, Vasco Pereira, c. 1603

Colección particular, La Palma del Condado

Cat. 85

Coronación de la Virgen, Vasco Pereira, c. 1604

Museu Carlos Machado, Azores



Cat. 82



Cat. 83



Cat. 84



Cat. 85

Cat. 86

Sepulcro de Catalina de Ribera (detalle), Pace Gazini, 1520-1525

Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla

Cat. 87

Sepulcro de Pedro Enríquez, Antonio Maria Aprile, 1520-1525

Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla

Cat. 88

Virgen del cojín, taller de Andrea della Robbia, siglo XV

Capilla de Santiago, Catedral de Sevilla,



Cat. 86



Cat. 88



Cat. 87

Cat. 89

Virgen de la granada, taller de Andrea della Robbia, siglo XV

Capilla de Scalas, Catedral de Sevilla

Cat. 90

Virgen de Belén, Pietro Torrigiano, c. 1525

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 91

Virgen de las Fiebres, Juan Bautista Vázquez el Viejo, c. 1565

Iglesia de la Magdalena, Sevilla



Cat. 89



Cat. 90



Cat. 91

Cat. 92

Santa Ana con la Virgen Niña, María con el Niño Jesús y Santa Isabel con San Juanito, anónimo, siglo VIII

Iglesia de Santa Maria Antiqua, Roma

Cat. 93

Friso del pórtico de Santa Ana, anónimo, c. 1200

Catedral de Notre-Dame, París

Cat. 94

Trinidad en la tierra, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670-1680

National Gallery, Londres

Cat. 95

Alegoría de la Inmaculada, Schelte Adamsz Bolswert, primera mitad del siglo XVII

British Museum, Londres



Cat. 92



Cat. 93



Cat. 94



Cat. 95

Cat. 96

Santa Ana con la Virgen niña, Ugolino di Nerio, c. 1330

National Gallery, Ottawa

Cat. 97

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, escuela de Nottingham,
siglo XV

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 98

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Bernardo Strozzi, c. 1615

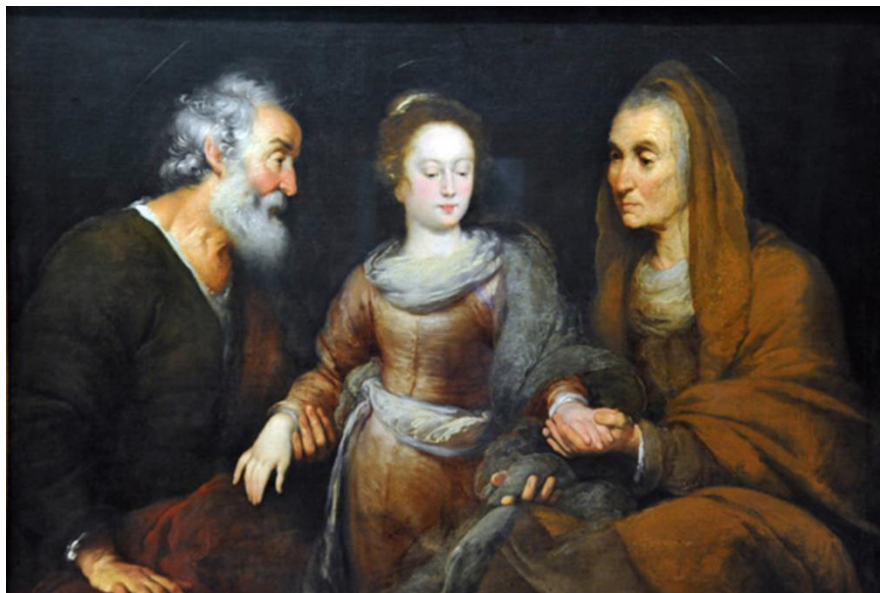
Kunsthalle, Hamburgo



Cat. 96



Cat. 97



Cat. 98

Cat. 99

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Francesco Solimena,
siglo XVII

Colección privada

Cat. 100

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Willem van Herp,
c. 1651-1653

Haggerty Museum of Art, Milwaukee

Cat. 101

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Gaspar de Crayer,
siglo XVII

Musée des Beaux-Arts, Bruselas



Cat. 99



Cat. 100



Cat. 101

Cat. 102

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Francisco Camilo, 1652

Museo de Huesca

Cat. 103

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, anónimo madrileño,
finales del siglo XVII

Museo franciscano-carmelitano, Pastrana

Cat. 104

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Luca Giordano,
comienzos del siglo XVIII

Iglesia de San Miguel, Cuéllar

Cat. 105

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Luca Giordano, c. 1700

Colección particular



Cat. 102



Cat. 103



Cat. 104



Cat. 105

Cat. 106

Santa Ana con la Virgen niña, Francisco de Herrera el Viejo, c. 1637

Colección Abelló

Cat. 107

Santa Ana con la Virgen niña, Francisco de Zurbarán, c. 1630-1635

Colección Abelló

Cat. 108

La familia de la Virgen con Santa Teresa y San Juan de Capistrano,
Sebastián Gómez el Mulato, c. 1665-1675

Colección particular

Cat. 109

Santa Rosa de Viterbo, Sebastián Gómez el Mulato, 1669

Colección particular



Cat. 106



Cat. 107



Cat. 108



Cat. 109

Cat. 110

Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Juan de Espinal,
c. 1778-1781

Palacio Arzobispal, Sevilla

Cat. 111

Santa Ana triple, Luca di Tomé, 1367

Pinacoteca Nazionale, Siena

Cat. 112

Santa Ana triple, anónimo, segunda mitad del siglo XIV

Santa Maria del Tiglio, Gravedona

Cat. 113

Santa Ana triple, Masolino y Masaccio, c. 1424-1425

Galleria degli Uffizi, Florencia



Cat. 110



Cat. 111



Cat. 112



Cat. 113

Cat. 114

Santa Ana triple, Bicci di Lorenzo, c. 1430

Bob Jones University, Greenville

Cat. 115

Santa Ana triple, anónimo, c. 1450

San Lorenzo all'Alpe Seccio, Boccioleto

Cat. 116

Sacra Conversazione, Baldassare di Biagio, 1471

Gömaldegalerie, Berlín



Cat. 114



Cat. 115



Cat. 116

Cat. 117

Santa Ana triple, Benozzo Gozzoli, antes de 1468

Museo di San Matteo, Pisa

Cat. 118

Santa Ana triple, Adriaen van Wesel, c. 1450-1490

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 119

Santa Ana triple, anónimo bohemio, final del siglo XV

Muzeum Narodowe, Wrocław



Cat. 117



Cat. 118



Cat. 119

Cat. 120

Santa Ana triple, anónimo de Bruselas, c. 1500-1510

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 121

Santa Ana triple, anónimo de Lemosín, c. 1500

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 122

Santa Ana triple, anónimo de Holanda meridional, c. 1500-1525

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 123

Santa Ana triple, anónimo de Suabia, c. 1520

Metropolitan Museum, Nueva York



Cat. 120



Cat. 121



Cat. 122



Cat. 123

Cat. 124

Santa Ana triple, atribuido a Jan van Steffenswert, c. 1500

Bonnefanten Museum, Maastricht

Cat. 125

Santa Ana triple, Jan van Steffenswert, c. 1511

Bonnefanten Museum, Maastricht

Cat. 126

Santa Ana triple, Niklaus Weckmann, c. 1510-1520

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Cat. 127

Santa Ana triple y Santa Emerencia, anónimo, c. 1515-1530

Metropolitan Museum, Nueva York



Cat. 124



Cat. 125



Cat. 126



Cat. 127

Cat. 128

Virgen con Niño, Santa Ana y San Juanito, Miguel Ángel,
c. 1505

Ashmolean Museum, Oxford

Cat. 129

Cartón de Burlington House, Leonardo da Vinci,
c. 1499-1500 ó 1506-1508

National Gallery, Londres

Cat. 130

Estudio para el Cartón de Burlington House, Leonardo da Vinci,
c. 1499-1500 ó 1506-1508

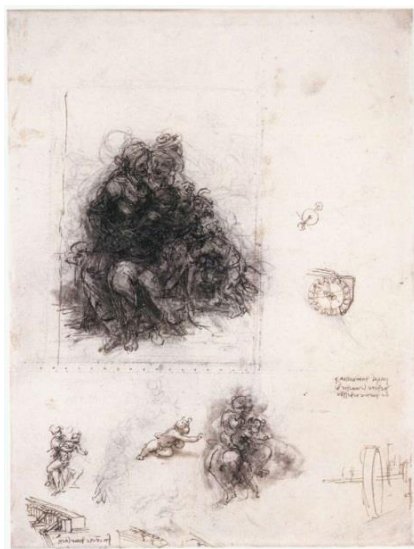
British Museum, Londres



Cat. 128



Cat. 129



Cat. 130

Cat. 131

Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito, Bernardino Luini,
c. 1530

Biblioteca Ambrosiana, Milán

Cat. 132

Virgen con Niño y Santa Ana, Andrea Sansovino, c. 1512

Iglesia de Sant'Agostino, Roma

Cat. 133

Virgen con Niño y Santa Ana, Alberto Durero, 1519

Metropolitan Museum, Nueva York



Cat. 131



Cat. 133



Cat. 132

Cat. 134

Virgen con Niño y Santa Ana, Michelangelo Merisi da Caravaggio,
Galleria Borghese, Roma

Cat. 135

Virgen con Niño y Santa Ana, Carlo Saraceni
Palazzo Barberini, Roma

Cat. 136

Virgen con Niño y Santa Ana, Giovanni Battista Caracciolo, c. 1633
Kunsthistorisches Museum, Viena



Cat. 134



Cat. 135



Cat. 136

Cat. 137

Santa Ana triple, anónimo español, siglo XII

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Cat. 138

Santa Ana triple, anónimo español, siglo XIII

Museo de los Caminos, Astorga

Cat. 139

Santa Ana triple, anónimo español, final del siglo XIV

Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Cat. 140

Santa Ana triple, anónimo español,

Monasterio de Santo Domingo, Silos

Cat. 141

Santa Ana triple, atribuido a Juan de la Huerta, c. 1460

Monasterio de Santa María de la Huerta, Soria



Cat. 137



Cat. 138



Cat. 139



Cat. 140



Cat. 141

Cat. 142

Santa Ana triple, atribuido al Maestro de Osma, c.1500

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 143

Santa Ana triple, anónimo español, c. 1473 ó 1483

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 144

Santa Ana triple, Alejo de Vahia, c. 1485

Museo Catedralicio, Palencia

Cat. 145

Santa Ana triple, Alejo de Vahia, c. 1485

Museo Catedralicio, Palencia

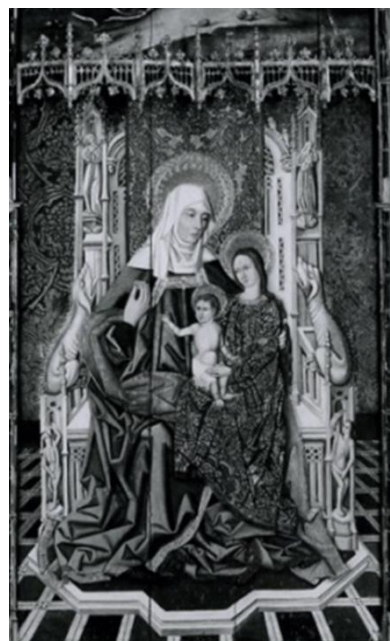
Cat.146

Santa Ana triple, Alejo de Vahia, c. 1505

Iglesia de San Pedro, Amusco



Cat. 142



Cat. 143



Cat. 144



Cat. 145



Cat. 146

Cat. 147

Santa Ana triple, Jacomart Baço y Pere Reixach, c. 1452

Museo de la Colegial, Játiva

Cat. 148

Santa Ana triple, Gil de Siloé

Capilla del Condestable, Catedral de Burgos

Cat. 149

Virgen con Niño y Santa Ana, Fernando Yáñez de Almedina,
c. 1511-1512

Iglesia de San Nicolás, Valencia

Cat. 150

Virgen con Niño y Santa Ana, Damian Forment, c. 1530-1540

Colección particular, Zaragoza



Cat. 147



Cat. 148



Cat. 149



Cat. 150

Cat. 151

Santa Ana triple, anónimo, final del siglo XVI

Iglesia de San Antonio de Padua, Sevilla

Cat. 152

Virgen con Niño y Santa Ana, Bartolomé Esteban Murillo,
c. 1670- 1675

Parroquia de Adanero, Ávila

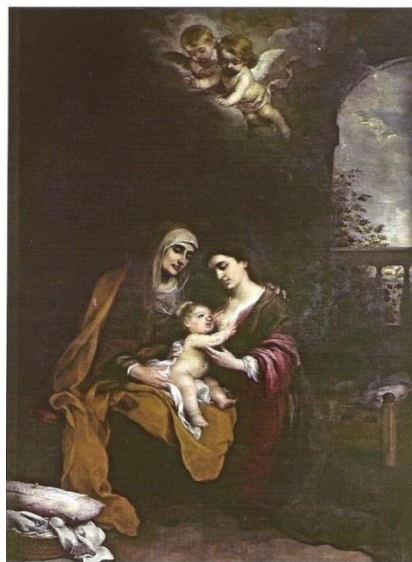
Cat. 153

Virgen con Niño y Santa Ana, Bartolomé Esteban Murillo,
c. 1665-1670

Museum Wasserburg, Anholt



Cat. 151



Cat. 152



Cat. 153

Cat. 154

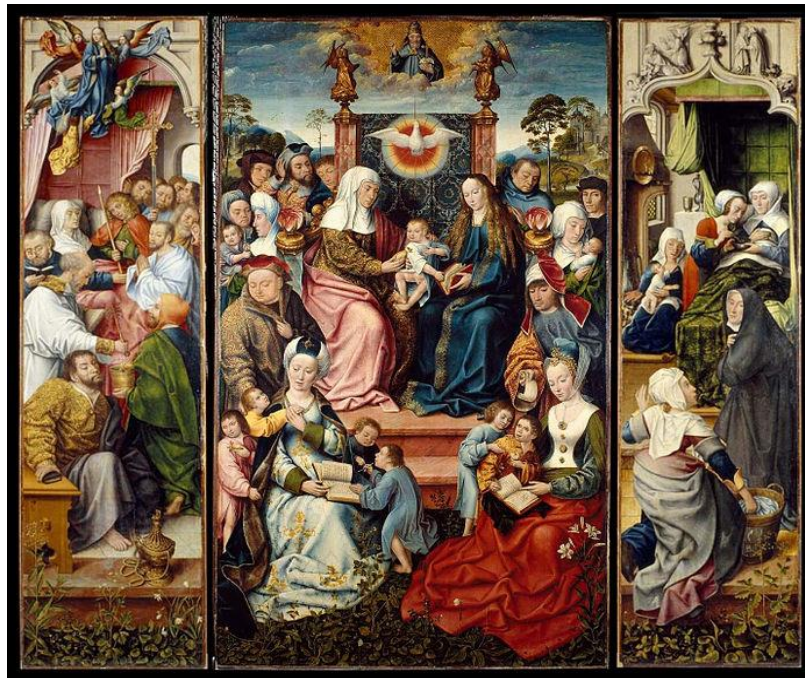
Tríptico de la Sagrada Parentela, anónimo, c. 1492

Historisches Museum, Frankfurt am Main

Cat. 155

Altar Torgauer, Lucas Cranach el Viejo, c. 1509

Städtische Galerie, Frankfurt am Main



Cat. 154



Cat. 155

Cat. 156

Tríptico de la Sagrada Parentela, Quentyn Massys, c. 1507-1508

Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Cat. 157

Tríptico de la Sagrada Parentela (cerrado), Quentyn Massys,
c. 1507-1508

Musée des Beuax-Arts de Belgique, Bruselas

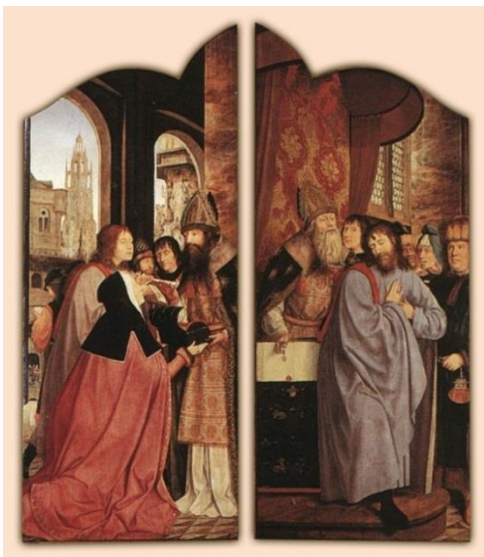
Cat. 158

Sagrada Parentela. Lucas Cranach el Viejo, principios del siglo XVI

Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas



Cat. 156



Cat. 157



Cat. 158

Cat. 159

Sagrada Parentela, Hans Thomas, c. 1510-1520

Victoria & Albert, Londres

Cat. 160

Sagrada Parentela, anónimo tirolés, c. 1520

Victoria & Albert, Londres

Cat. 161

Tríptico de la Sagrada Parentela, Martin Radeleff

Catedral de Ulm



Cat. 159



Cat. 160



Cat. 161

Cat. 162

Retrato de Maimiliano I y su familia, Bernhard Strigel, c. 1515
(textos de c. 1520)

Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 163

Sagrada Parentela, Bernhard Strigel, c. 1520

Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 164

Retrato de Johannes Cuspinian y su familia, Bernhard Strigel,
c. 1520

Colección particular



Cat. 162



Cat. 163



Cat. 164

Cat. 165

Sagrada Parentela, Maarten de Vos, c. 1585

Museum Voor Schone Kunsten, Gante

Cat. 166

Sagrada Parentela, Jacob Jordaens, c. 1620 y c. 1650

Metrooolitan Museum, Nueva York

Cat. 167

Sagrada Parentela, anónimo, siglo XV-XVI

Iglesia de San Juan Bautista, Chavant (Creuse)

Cat. 168

Sagrada Parentela, anónimo, siglo XV-XVI

Notre-Dame-la-Grane, Poitiers



Cat. 165



Cat. 166



Cat. 167



Cat. 168

Cat. 169

Sagrada Parentela, Gandolfino da Roreto, principios del siglo XV

Catedral de Asti

Cat. 170

Sagrada Parentela, Gandolfino da Roreto, principios del siglo XV

Museo Diocesano, Turín

Cat. 171

Sagrada Parentela, Lorenzo Fasolo, 1513.

Musée du Louvre, París

Cat. 172

Sagrada Parentela, Il Perugino,

Musée desl Beaux-Arts, Marsella



Cat. 169



Cat. 170



Cat. 171



Cat. 172

Cat. 173

Sagrada Parentela, Fernando Yáñez de Almedina, c. 1525-1532

Museo del Prado, Madrid

Cat. 174

Eva y sus hijos, Antonio Pollaiolo, segunda mitad del XV

Galleria degli Uffizi, Florencia

Cat. 175

Sagrada Parentela, Antonio Mohedano, c. 1650

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 173



Cat. 174



Cat. 175

Cat. 176

Sagrada Parentela, Francisco de Herrera el Viejo, c. 1636-1637

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Cat. 177

Sagrada Parentela, Francisco de Herrera el Viejo, c. 1650

Colección particular



Cat. 176



Cat. 177

Cat. 178

Sagrada Parentela con San Ignacio y San Francisco Javier,
Juan Fernández, segunda mitad del siglo XVII

Colección particular

Cat. 179

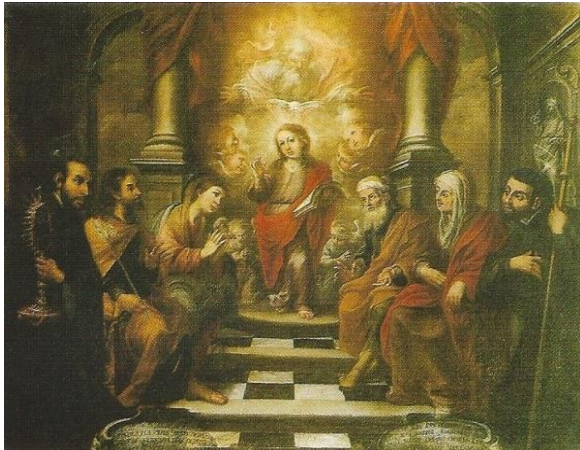
Sagrada Familia con Santa Ana, Vincenzo Catena, c. 1520

Museum of Art, San Diego

Cat. 180

Santa Teresa contemplando a San José con el Niño, Diego de la
Cerdeña, siglo XVIII

Catedral de Málaga



Cat. 178



Cat. 179



Cat. 180

Cat. 181

San José con el Niño y un joven peregrino, Pellegrino da San
Daniele, c. 1500

Duomo de Udine

Cat. 182

San José con el Niño, Guido Reni, c. 1620

Museo Histórico y Diplomático, Río de Janeiro

Cat. 183

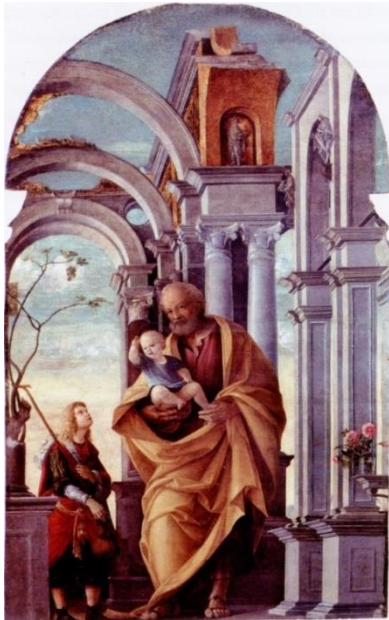
San José con el Niño, Guido Reni, c. 1620

Museo del Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 184

San José con el Niño, Il Baciccio, c. 1670-1685

Norton Simon Museum, California



Cat. 181



Cat.182



Cat. 183



Cat. 184

Cat. 185

San José con el Niño, Doménikos Theotokopóulos El Greco, 1599

Capilla de San José, Toledo

Cat. 186

San José con el Niño, Alonso Vázquez, 1599

Convento de Santa Isabel, Sevilla

Cat. 187

San José con el Niño, Juan Sánchez Cotán, c. 1610-1612

Bowes Museum, Durham



Cat. 186



Cat. 185



Cat. 187

Cat. 188

San José con el Niño, Francisco Pacheco, 1602

Iglesia de Santiago, Sevilla

Cat. 189

San José con el Niño, Francisco de Herrera el Viejo, 1648

Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Cat. 190

San José con el Niño, Francisco de Herrera el Viejo, 1641

Colección particular



Cat. 188



Cat. 189



Cat. 190

Cat. 191

San José con el Niño, Francisco de Zurbarán, c. 1640-1645

Iglesia de Sant-Médard, París

Cat. 192

San José con el Niño, Francisco de Zurbarán, c. 1660

Fundación Francisco Godia, Barcelona

Cat. 193

San José con el Niño, Alonso Cano, c. 1645

Museo del Prado, Madrid



Cat. 191



Cat. 192



Cat. 193

Cat. 194

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1655-1660

Colección Varez Fisa

Cat. 195

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660

Antigua colección Forum Filatélico

Cat. 196

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1655-1675

Musée du Louvre, París

Cat. 197

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1655-1675

Musée du Louvre, París



Cat. 194



Cat. 195



Cat. 196



Cat. 197

Cat. 198

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1655-1675

Biblioteca Nacional, París

Cat. 199

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660

Colección BBVA

Cat. 200

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1666-1668

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 201

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Museo del Museo del Hermitage, San Petersburgo



Cat. 198



Cat. 199



Cat. 200



Cat. 201

Cat. 202

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Museo Pushkin, Moscú

Cat. 203

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

State Art Musum of Florida, Sarasota

Cat. 204

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1675-1680

Colección particular, Castletown

Cat. 205

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Newhouse Galleries, Nueva York



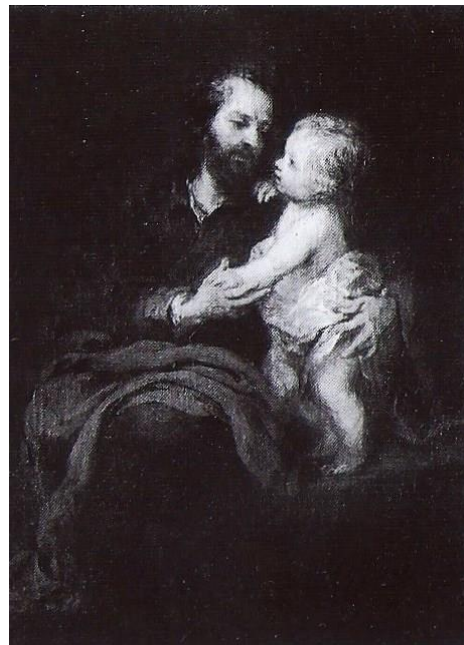
Cat. 202



Cat. 203



Cat. 204



Cat. 205

Cat. 206

San José con el Niño, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670-1675

Mildred Lane Kamper Art Museum, Washington

Cat. 207

San José con el Niño, Juan de Valdés Leal, c. 1665-1669

Colección particular, Madrid

Cat. 208

San José con el Niño, Juan de Valdés Leal, c.1665-1669

Colección particular, Madrid

Cat. 209

San José con el Niño, Juan de Valdés Leal, 1675

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 206



Cat. 207



Cat. 208



Cat. 209

Cat. 210

San José con el niño, Francisco Meneses Osorio, c. 1684

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 211

San José con el Niño, Josefa de Óbidos, c. 1670

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Cat. 212

San José presentando al Niño a Dios Padre, Diego García Melgarejo, 1699

Iglesia de Santo Domingo, Granada

Cat. 210



Cat. 211

Cat. 212



Cat. 213

Tríptico Mérode, Robert Campin, c.1425-1428

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 214

Taller de Nazaret, Bernhard Strigel, c. 1505

Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Cat.215

Taller de Nazaret, Carlo Saraceni, c. 1615

Wadsworth Atheneum, Hartford



Cat. 213



Cat. 214



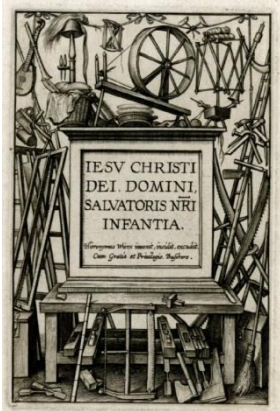
Cat. 215

Cat. 216

Serie Iesu Christi Dei Domini Salvatoris Nri Infancia,
Hieronymus Wierix, c. 1591- 1619

British Museum, Londres

Cat. 216



Cat. 217

Taller de Nazaret, Antonio Vieira, c. 1620

Monasterio de Tarouca

Cat. 218

Taller de Nazaret, Gerrit van Horthorst, c. 1620

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 219

Taller de Nazaret, taller de Pedro de Orrente, segunda mitad del siglo XVII

Museo Lázaro Galdiano, Madrid



Cat. 217



Cat. 218



Cat. 219

Cat. 220

Taller de Nazaret, José de Ribera, c. 1630-1635

Museo del Prado, Madrid

Cat. 221

Taller de Nazaret, taller de Jerónimo Jacinto Espinosa, 1660

Museo de Bellas Artes, Valencia

Cat. 222

Taller de Nazaret, Vicente Salvador Gómez, 1640

British Museum, Londres



Cat.220



Cat.221



Cat. 222

Cat. 223

Taller de Nazaret, Juan de Roelas, c. 1624

Colección de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda

Cat. 224

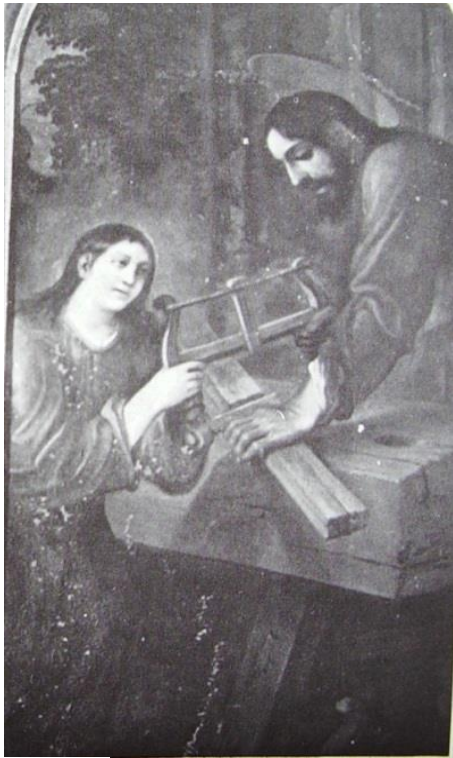
Taller de Nazaret, Juan del Castillo, c. 1630-1635

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 225

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo, 1650

Museo del Hermitage, San Petersburgo



Cat. 223



Cat. 224



Cat. 225

Cat. 226

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1650

National Gallery of Ireland, Dublín

Cat.227

Sagrada Familia del pajarito, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1650

Museo del Prado, Madrid



Cat. 226



Cat. 227

Cat.228

Madonna del gatto, Federico Barocci, c. 1575

National Gallery, Londres

Cat. 229

Madonna del gatto, Cornelis Cort partir de Federico Barocci, 1577

British Museum, Londres

Cat. 230

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Colección particular, París



Cat. 228



Cat. 229



Cat. 230

Cat. 231

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo, c.1665-1670

Szépművészeti Múzeum, Budapest

Cat. 232

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Colección particular, Valencia

Cat. 233

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo c. 1670-1675

Colección particular, Valencia

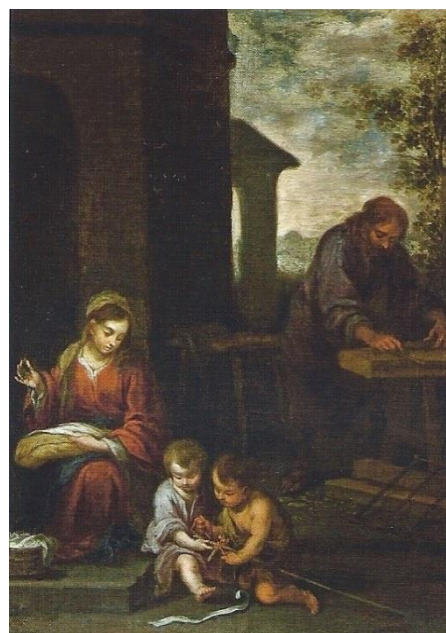
Cat. 234

Taller de Nazaret, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670-1675

Colección del duque de Devonshire, Chatsworth



Cat. 231



Cat. 232



Cat. 233



Cat. 234

Cat. 235

Virgen con Niño y San Juanito, Sandro Botticelli, c. 1465-1470

Galleria Pallatina dell'Accademia, Florencia

Cat. 236

Virgen con Niño y San Juanito, Sandro Botticelli, c. 1470-1475

Musée du Louvre, París

Cat. 237

Virgen con Niño y San Juanito, Sandro Botticelli, c. 1490-1495

Galleria Pallatina di Palazzo Pitti, Florencia

Cat. 238

Virgen delas rocas, Leonardo da Vinci, c. c. 1492-1508

National Gallery, Londres



Cat. 235



Cat.236



Cat. 237



Cat. 238

Cat. 239

Tondo Taddei, Michelangelo Buonarroti, c. 1504-1506

Royal Academy of Arts, Londres

Cat. 240

Tondo Pitti, Michelangelo Buonarroti, c. 1503-1505

Museo del Bargello, Florencia

Cat. 241

Tondo Doni, Michelangelo Buonarroti, c. 1507

Galleria degli Uffizi, Florencia

Cat. 242

Madonna del passeggio, Rafael Sanzio, c. 1514.

National Gallery, Edimburgo



Cat. 239



Cat. 240



Cat. 241



Cat. 242

Cat. 243

Virgen del Prado, Rafael Sanzio, 1506

Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 244

Madonna del Divino Amore, Rafael Sanzio y taller, 1516

Museo Capodimonte, Nápoles

Cat. 245

Virgen de las cerezas, Tiziano Vecellio, c. 1516

Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 246

Virgen con Jesús, San Juanito y Santa Catalina de Alejandría,
Tiziano Vecellio, c. 1537

National Gallery, Londres

Cat. 247

Virgen de las rosas, Tiziano Vecellio, c. 1530

Galleria degli Uffizi, Florencia



Cat. 243



Cat. 244



Cat. 245



Cat. 246



Cat. 247

Cat. 248

Virgen con el Niño y San Juanito, Alberto Durero, 1506.

Göemaldegalerie, Berlín

Cat. 249

Virgen con el Niño y San Juanito, Lucas Cranach el Viejo, 1512

Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Cat. 250

Virgen con el Niño y San Juanito, Lucas Cranach el Viejo, 1514

Galleria degli Uffizi, Florencia

Cat. 251

Virgen con el Niño y San Juanito, Lucas Cranach el Viejo, 1535

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



Cat. 248



Cat. 249



Cat. 250



Cat. 251

Cat. 252

Virgen con el Niño y San Juanito, Lucas Cranach, 1536

Museo del Prado, Madrid

Cat. 253

Sagrada Familia con San Juanito, Hans Burgkmair el Viejo, c. 1515

Staatliche Museum, Berlín

Cat. 254

Virgen del mono, Alberto Durero, 1498

British Museum, Londres

Cat. 255

Virgen con Niño coronada por ángeles, Alberto Durero, 1518

British Museum, Londres



Cat. 252



Cat. 253



Cat. 254



Cat. 255

Cat. 256

Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, Cornelis van Cleve, mediados del siglo XVI

Groeninge Museum, Brujas

Cat. 257

Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, Peter Paul Rubens, c. 1615

Art Institute, Chicago

Cat. 258

Sagrada Familia con San Juanito, Lucas Vosterman, 1620.

Rockox House Museum, Amberes

Cat. 259

Virgen de las rosas, Jan Thomas, siglo XVII

Museo del Prado, Madrid



Cat. 256



Cat. 257



Cat. 258



Cat. 259

Cat. 260

Sagrada Familia con San Juanito, Jacob Jordaens, c. 1620-1622

National Gallery, Londres

Cat.261

Virgen con Niño y San Juanito, Paolo da San Leocadio, c. 1512

Museo de Bellas Artes, Valencia

Cat. 262

Virgen con Niño y San Juanito, Fernando Yáñez de Almedina, c. 1505

National Gallery, Washington



Cat. 260



Cat. 261



Cat. 262

Cat. 263

Virgen con Niño y San Juanito, Juan de Juanes, 1550-1570

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 264

Virgen con Niño y San Juanito, Joan de Burgunya, c. 1515-1525

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 265

Sagrada Familia y San Juanito, Maestro de Astorga, c. 1530

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona



Cat. 263



Cat. 264



Cat. 265

Cat. 266

Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, Doménikos
Theotokopóulos El Greco, c. 1594-1604

Museo del Prado, Madrid

Cat. 267

Sagrada Familia con San Juanito y santo dominico, Angelino de
Medoro, 1622

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 266



Cat. 267

Cat. 268

Sagrada familia con San Juanito, Antonio Mohedano, c. 1592-1598

Museo de Antequera

Cat. 269

Virgen con Niño, San Juanito y una niña, Antonio Mohedano,
c. 1592-1598

Museo de Antequera

Cat.270

Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito, Juan de Roelas,
c. 1610-1615.

Museo de Bellas Artes, Oviedo

Cat. 271

Virgen con Niño y San Juanito, Juan de Roelas, c. 1610-1615

Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero



Cat. 268



Cat. 269



Cat. 270



Cat. 271

Cat. 272

Sagrada Familia con San Juanito y sus padres, Francisco de Zurbarán,
c. 1630-1635.

Colección Marqués de Campo Real, Madrid

Cat. 273

Virgen con Niño y San Juanito, Francisco de Zurbarán, c. 1658

Museum of Art, San Diego



Cat. 272



Cat. 273

Cat. 274

Virgen con Niño y San Juanito, Francisco de Zurbarán, 1622

Museo de Bellas Artes, Bilbao

Cat. 275

Virgen con Niño y San Juanito, Bartolomé Esteban Murillo,
c. 1640-1645

Stirling Waxwell Collection, Pollock House, Glasgow

Cat. 276

Virgen con Niño y San Juanito, Bartolomé Esteban Murillo,
c. 1645-1650

Colección particular, Lisboa



Cat. 274



Cat. 275



Cat. 276

Cat. 277

Sagrada Familia con San Juanito, Bartolomé Esteban Murillo y taller,
c. 1670.

Museo de Bellas Artes, La Habana

Cat. 278

Sagrada Familia con San Juanito, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Belvoir Castle, Reino Unido

Cat. 279

Sagrada Familia con San Juanito, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Wallace Collection, Londres

Cat. 280

Sagrada Familia con San Juanito, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Fogg Arte Institute, Cambridge (Massachusetts)



Cat. 277



Cat. 278



Cat. 279



Cat. 280

Cat. 281

Sagrada Familia con San Juanito, taller de Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Colección del marqués de Landsdowne, Reino Unido

Cat. 282

Virgen de Sevilla, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1665

Musée du Louvre, París

Cat. 281



Cat. 282



Cat. 283

Tabla de Thetford (abajo: detalle de la escena de *La educación de la Virgen*; Cat. 284), anónimo inglés, c. 1325-1350

Musée de Cluny, París

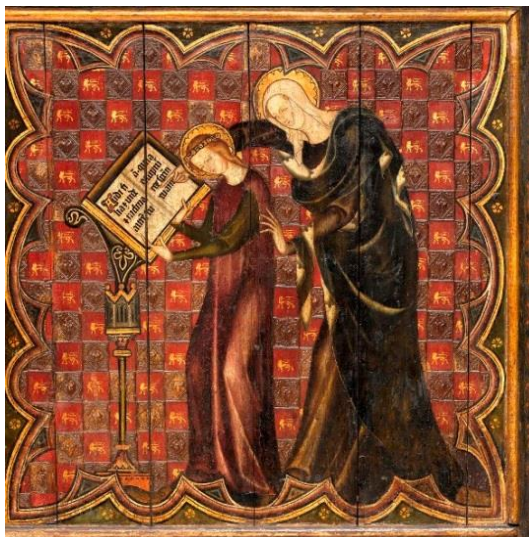
Cat. 285

La educación de la Virgen, escuela de Nottingham, mediados del siglo XV

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona



Cat. 283



Cat. 284



Cat. 285

Cat. 286

La educación de la Virgen, Bernard Strigel, c. 1505

Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Cat. 287

La educación de la Virgen, Anónimo, c.1510-1520.

Victoria & Albert Museum, Londres

Cat. 288

La educación de la Virgen, Anónimo, 1548.

Iglesia de Sainte-Anne-la-Palud, Plonévez-Porzay

Cat. 289

La educación de la Virgen, Peter Paul Rubens, 1625-1626.

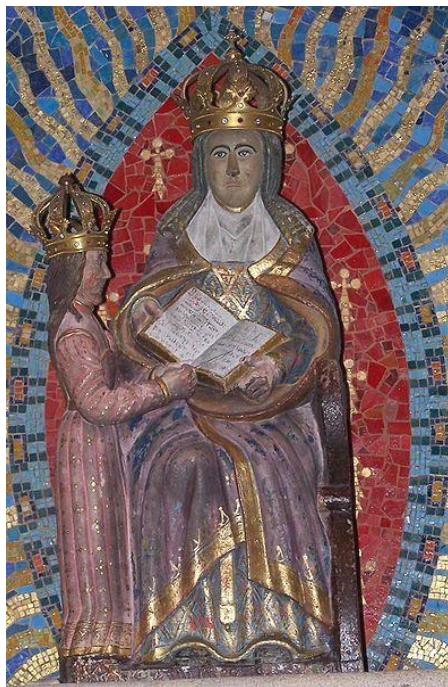
Koninklijk Museum, Amberes



Cat. 286



Cat. 287



Cat. 288



Cat. 289

Cat. 290

La educación de la Virgen, George de la Tour, 1650

Frick Collection, Nueva York

Cat. 291

La educación de la Virgen, Ramón Destorrents, c.1353

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Cat. 292

La educación de la Virgen, anónimo, siglo XV.

Metropolitan Museum, Nueva York



Cat. 290



Cat. 292



Cat. 291

Cat. 293

Retablo de Santa Ana, Bernart Despuig, c. 1440-1450.

Museo Nacional de arte de Cataluña, Barcelona

Cat. 294

Retablo de la Virgen de la leche, Nicolás Falcó, comienzos del siglo XV.

Museo de Bellas Artes, Valencia

Cat. 295

La educación de la Virgen, Alonso Cano, c. 1650-1655.

Colección Banco Santander, Boadilla del Monte



Cat. 293



Cat. 295



Cat. 294

Cat.296

La educación de la Virgen, Juan Carreño de Miranda, 1674

Museo del Prado, Madrid

Cat. 297

La educación de la Virgen, Francisco Pérez Sierra, segunda mitad del siglo XVII

Museo del Prado, Madrid



Cat. 296



Cat. 297

Cat. 298

La educación de la Virgen, Juan de Roelas, c. 1610 1615

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 299

La educación de la Virgen, Juan Martínez Montañés, 1627

Convento de Santa Ana, Sevilla

Cat. 300

La educación de la Virgen, atribuida a Diego Velázquez, c. 1617

Yale Univesity Art Gallery, New Haven



Cat. 298



Cat. 299



Cat. 300

Cat. 301

La educación de la Virgen, José Montes de Oca, 1740

Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Cat. 302

La educación de la Virgen, José Montes de Oca, fecha.

Iglesia colegial del Salvador, Sevilla

Cat. 303

La educación de la Virgen, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1645-1650.

Paradero desconocido

Cat. 304

La educación de la Virgen, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1645-1650

Museo del Prado, Madrid



Cat. 301



Cat. 302



Cat. 303



Cat. 304

Cat.305

La educación de la Virgen, Andrés Pérez. Comienzos del siglo VIII

Museo de Bellas Artes de Córdoba

Cat. 306

La educación de la Virgen, Pedro Roldán, 1672

Iglesia de Santa Cruz, Sevilla

Cat. 307

La educación de la Virgen, Francisco Ruiz Gijón (San Joaquín de Cristóbal Ramos), 1675

Iglesia de la Magdalena, Sevilla



Cat. 305



Cat. 306



Cat. 307

Cat. 308

Santa Ana con la Virgen niña, Jacques Stella, 1640

Musée des Beaux-Arts, Ruán

Cat. 309

San Joaquín con la Virgen niña, Francisco Camilo, segundo tercio del siglo XVII

Museo del Prado, Madrid

Cat. 310

San Joaquín con la Virgen niña, Francisco Camilo, c. 1650-1673

Biblioteca Nacional, Madrid

Cat. 311

San Joaquín con la Virgen niña, Juan Carreño de Miranda, fecha.

Colección Banco de Sabadell



Cat. 308



Cat. 309



Cat. 310



Cat. 311

Cat. 312

Santa Ana y la Virgen niña, Francisco Pérez Sierra, segunda mitad del siglo XVII

Museo del Prado, Madrid

Cat. 313

Virgen niña con San Joaquín, Tomás Fernández de Moya, siglo XVII.

Museo Diocesano, Ciudad Real

Cat. 314

San Joaquín con la Virgen niña, Vicente Berdusán, c. 1673.

Museo Provincial, Zaragoza

Cat. 315

Santa Ana con la Virgen niña, Vicente Berdusán, c. 1673.

Museo Provincial, Zaragoza



Cat. 312



Cat. 313



Cat. 314



Cat. 315

Cat. 316

La Virgen niña con Santa Ana, Vasco Pereira, c. 1598.

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 317

La Virgen niña con Santa Ana, Juan Martínez Montañés, 1623 (la Virgen es copia de 1931 del original perdido).

Iglesia del Buen Suceso, Sevilla



Cat. 316



Cat. 317

Cat. 318

María servida por un ángel, anónimo, primer cuarto del siglo XIV

San Salvador de Cora

Cat. 319

La entrega de la púrpura a la Virgen, anónimo, primer cuarto del siglo XIV.

San Salvador de Cora

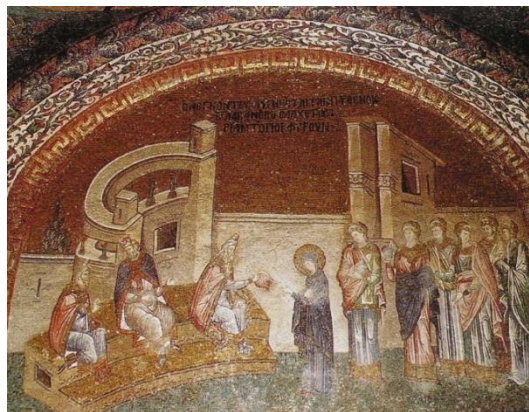
Cat. 320

Virgen cosiendo, Hieronymus Wierix, anterior a 1619

Biblioteca Nacional, Madrid



Cat. 318



Cat. 319



Cat. 320

Cat. 321

Virgen cosiendo con ángeles, Guido Reni, c. 1606-1611.

Capilla de la Anunciación, palacio del Quirinal, Roma

Cat. 322

Virgen cosiendo, copia de Guido Reni, siglo XVII.

Musée Ingres, Montauban

Cat. 323

Virgen cosiendo, copia de Guido Reni, siglo XVII.

Haddo House, Aberdeenshire



Cat. 321



Cat. 322



Cat. 323

Cat. 324

Virgen cosiendo, Guido Reni, c. 1640-1642.

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 325

Virgen cosiendo, atribuido a Elisabetta Sirani, siglo XVII.

Colección particular

Cat.326

La Virgen en el Templo, Luis Borrásá, finales del siglo XIV.

Iglesia de San Francisco, Villafranca del Penedés

Cat.327

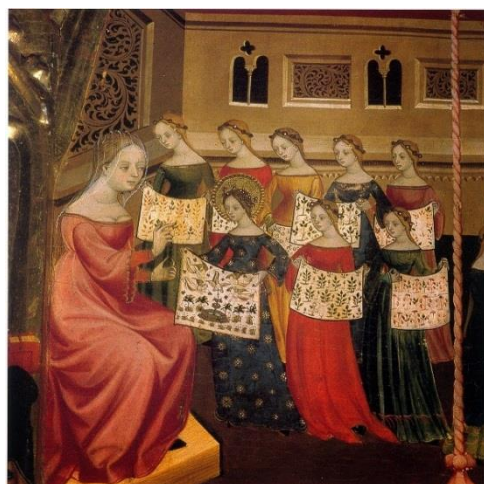
La Virgen y los pretendientes, Pedro Berruguete, c. 1485-1490. Iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava



Cat. 324



Cat. 325



Cat. 326



Cat. 327

Cat. 328

Virgen niña rezando, Francisco de Zurbarán, c. 1460-1465

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 329

Virgen niña rezando, Francisco de Zurbarán, c. 1660

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 330

Virgen niña rezando, Francisco de Zurbarán, c. 1660

Fundación Rodríguez Acosta, Granada



Cat. 328



Cat. 329



Cat. 330

Cat. 331

Virgen niña dormida, Francisco de Zurbarán, c. 1655

Colección particular, París

Cat.332

Virgen niña dormida, Francisco de Zurbarán, c. 1655-1660.

Catedral de Jerez de la Frontera

Cat. 333

Virgen niña dormida, Francisco de Zurbarán y taller, c. 1655.

Colección Banco Santander, Boadilla del Monte



Cat. 331



Cat. 332



Cat. 333

Cat.334

Virgen niña hilando, atribuida a Juan Simón Gutiérrez

Museo del Prado, Madrid

Cat. 335

Virgen niña hilando, anónimo, siglo XVIII

Diputación de Huelva

Cat. 336

Virgen niña hilando, anónimo, fecha.

Capilla de San Acacio, Catedral de Córdoba

Cat. 337

Virgen niña hilando, anónimo, fecha.

Museo Pedro de Osma, Lima

Cat. 338

Virgen niña hilando, anónimo, siglo XVIII

Colección particular



Cat. 334



Cat. 335



Cat. 336



Cat. 337



Cat. 338

Cat. 339

Alegoría de la Inmaculada Concepción, Juan de Roelas, 1614

Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Cat. 340

Inmaculada, Carlo Crivellii, 1492

National Gallery, Londres

Cat. 341

Inmaculada, atribuida a Lucca y Francesco Signorelli, c. 1523

Museo Diocesano, Cortona



Cat. 339



Cat. 340



Cat. 341

Cat. 342

Inmaculada, Giorgio Vasari, 1541

Iglesia dei Santi Apostoli, Florencia

Cat. 343

Inmaculada, atribuida a Domenico Campagnola, mediados del siglo XVI

British Museum, Londres

Cat. 344

Inmaculada, Hieronimus Wierix, 1619

British Museum, Londres

Cat. 345

Santa Ana y la Inmaculada, Bartolome Cesi, c. 1600

Pinacoteca Nazionale, Bolonia

Cat. 346

Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana, Francisco de Herrera el Viejo, c. 1635.

Colección Focus Abengoa, Sevilla

Cat. 347

Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana, Francisco de Zurbarán, c. 1618.

National Gallery, Edimburgo

Cat. 348

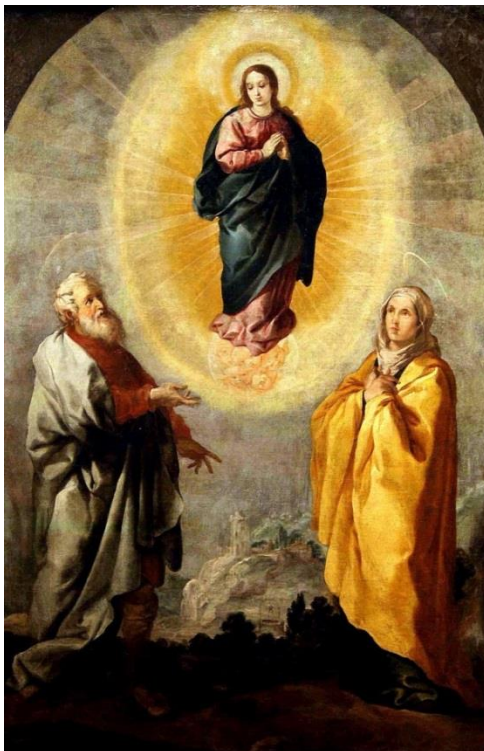
Inmaculada, Felipe Vigarny, 1504. Museo de la Universidad, Salamanca



Cat. 346



Cat. 347



Cat. 348

Cat. 349

Inmaculada, Vicente Maçip y Juan de Juanes, c. 1532-1535.

Colección Banco Santander, Boadilla del Monte

Cat. 350

Inmaculada, Juan de Juanes, c. 1562

Iglesia de Santo Tomás y San Felipe, Valencia

Cat. 351

Inmaculada, Cristóbal Gómez, 1589.

Palacio Arzobispal, Sevilla

Cat. 352

Inmaculada, Diego López Bueno, 1602.

Iglesia de Santiago, Sevilla



Cat. 349



Cat. 350



Cat. 351



Cat. 352

Cat. 353

Inmaculada, Juan de Mesa, c. 1610.

Convento de San José del Carmen, Sevilla

Cat. 354

Inmaculada, Juan Martínez Montañés, c. 1628.

Catedral de Sevilla

Cat. 355

Inmaculada, Gregorio Fernández, c. 1627

Catedral de Astorga



Cat. 353



Cat. 354



Cat. 355

Cat. 356

Inmaculada, Raphael Sadeler I, c. 1580. British
Museum, Londres

Cat. 357

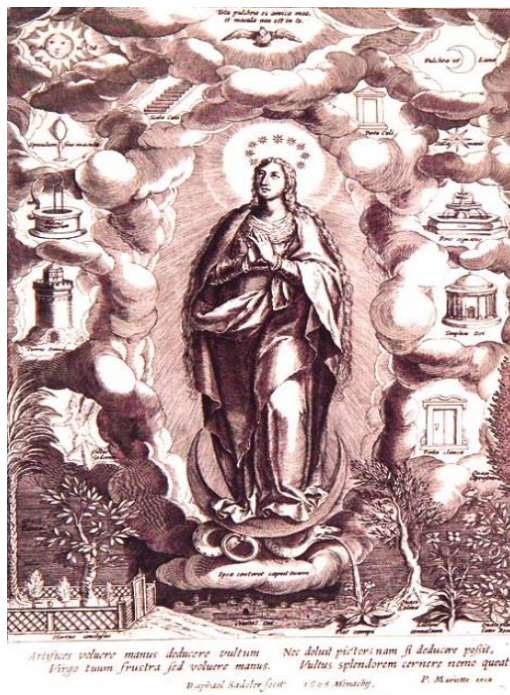
Inmaculada, Raffaello Schiamimosi, c. 1605.
British Museum, Londres

Cat. 358

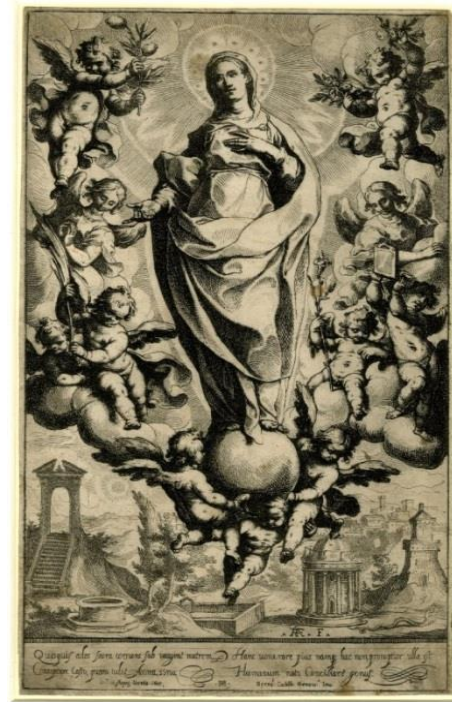
Inmaculada, Hieronymus Wierix, anterior a 1619.
British Museum, Londres

Cat. 359

Inmaculada niña, seguidor de Vicente Berdusán, 1663.
Hospital de Santa María de Gracia, Tudela



Cat. 356



Cat. 357



Cat. 358



359

Cat. 360

Inmaculada adolescente, Diego Velázquez, c. 1618-1619.

National Gallery, Londres

Cat. 361

Inmaculada con San Juan, Doménikos Theotokópoulos, El Greco,
c. 1580-1586.

Museo de Santa Cruz, Toledo

Cat. 362

Inmaculada adolescente, Francisco de Zurbarán, c. 1625-1630

Museo del Prado, Madrid



Cat. 360



Cat. 361



Cat. 362

Cat. 363

Inmaculada adolescente, Francisco de Zurbarán, c. 1628-1630

Museo del Prado, Madrid

Cat. 364

Inmaculada adolescente, Francisco de Zurbarán, 1632.

Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona



Cat. 363



Cat. 364

Cat. 365

Inmaculada niña, Francisco de Zurbarán, c. 1635.

Museo Diocesano, Sigüenza

Cat. 366

Inmaculada niña, Francisco de Zurbarán, c. 1656.

Museo del Prado, Madrid

Cat. 367

Adoración de los Pastores, Francisco de Zurbarán, c. 1638

Museo de Grenoble

Cat. 365



Cat. 366



Cat. 367

Cat. 368

Inmaculada adolescente con dos alegorías, Francisco de Zurbarán,
c. 1660-1665.

Nationall Gallery, Dublín

Cat. 369

Inmaculada adolescente, Francisco de Zurbarán, 1661.

Szépművészeti Múzeum, Budapest

Cat. 370

Inmaculada adolescente, Francisco de Zurbarán, 1661

Iglesia de Saint-Gervais et Saint-Protais, Langon

Cat. 371

Inmaculada del facistol, Alonso Cano, 1655

Catedral de Granada



Cat. 368



Cat. 369



Cat. 370



Cat. 371

Cat. 372

Inmaculada niña, Sebastián de Llanos Valdés, 1665

Colección particular

Cat. 373

Inmaculada niña, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660.

Musée du Louvre, París

Cat. 373 a

Inmaculada niña, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1665

British Museum, Londres



Cat. 372



Cat. 373



Cat. 373 a

Cat. 374

Inmaculada niña, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1665

Museo del Prado, Madrid

Cat. 375

Inmaculada del coro, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665-1668

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 374



Cat. 375

Cat. 376

Virgen de los plateros, Valdés Leal, c. 1654-1656

Museo de Bellas Artes, Córdoba

Cat. 377

Inmaculada niña, Juan de Valdés Leal, c. 1670-1672

Colección particular

Cat. 378

Inmaculada adolescente, Juan de Valdés Leal, c. 1665

Museo de Bellas Artes

.



Cat. 377

Cat. 379

Inmaculada adolescente, Juan de Valdés Leal, c. 1682

Museo del Prado, Madrid

Cat. 380

Alegoría de la Inmaculada, Juan de Valdés Leal, c. 1675-1685

Courtauld Gallery, Londres

Cat. 381

Inmaculada, Cornelis Schut el Joven, finales del siglo XVII o comienzos del XVIII

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 380



Cat. 382

San Juanito yendo al desierto, anónimo, siglo XIII

Cúpula del baptisterio, Florencia

Cat. 383

San Juanito yendo al desierto, Andrea Pisano, 1329

Puerta sur del baptisterio, Florencia

Cat. 384

San Juanito yendo al desierto, Giovanni Baronzio, c. 1330-1340

Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano

Cat. 385

San Juanito yendo al desierto, Giovanni di Paolo, c. 1450

Art Institute, Chicago



Cat. 382



Cat. 383



Cat. 384



Cat. 385

Cat. 386

San Juanito yendo al desierto, Giovanni di Paolo, c. 1450

National Gallery, Londres

Cat. 387

La despedida de San Juanito, Juan de Martínez Montañés, 1610-1620

Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Cat. 386



Cat. 387

Cat. 388

La despedida de San Juanito de sus padres, Massimo Stazione, c. 1635

Museo del Prado, Madrid

Cat. 389

San Juanito, Antonio Rosellino, c. 1470

National Gallery, Washington

Cat. 390

San Juanito, Benedetto da Maiano, 1465

Pinacoteca Comunale, Florencia

Cat. 391

San Juanito, Michelangelo Buonarroti, 1495

Úbeda



Cat. 382



Cat. 389



Cat. 390



Cat. 391

Cat. 392

San Juanito con el cordero, atribuida a Bernardino Luini, primer tercio del siglo XVI

Colección particular

Cat. 393

San Juanito, Piero di Cosimo, finales del siglo XV

Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 394

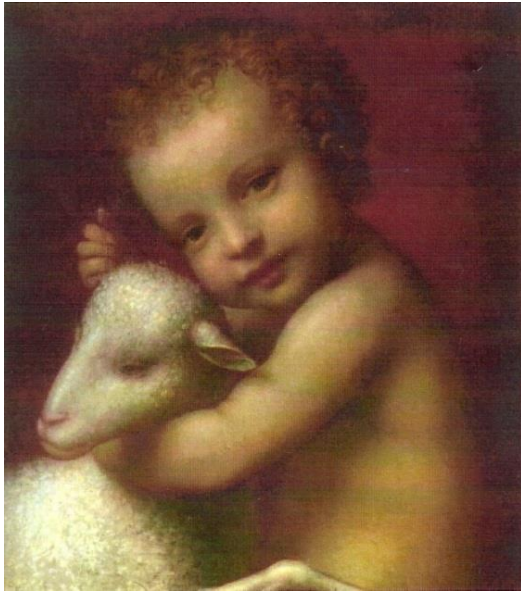
San Juanito, Guido Cagnacci, 1637-1640

Casa di Risparmio, Rimini

Cat. 395

San Juanito, anónimo boloñés, finales del siglo XVII

Colección particular



Cat. 392



Cat. 393



Cat. 394



Cat. 395

Cat. 396

San Juanito, Stefano della Bella, c. 1641

Colección particular

Cat. 397

San Juanito, Jacob van Oost, c. 1630-1635

Galleria Luigi Caretto, Turín

Cat. 398

San Juanito con ángeles, anónimo flamenco, c. 1660

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 399

San Juanito, Pedro de Mena, 1674

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 396



Cat. 397



Cat. 398



Cat. 399

Cat. 400

San Juanito con el cordero, Juan del Castillo, c. 1610-1620

Convento de santa Isabel, Sevilla

Cat. 401

San Juanito con el cordero, Juan de Uceda, c.1610-1620

Iglesia de la Anunciación, Sevilla

Cat. 402

San Juanito rezando a Dios, Juan de Uceda, c. 1610-1620

Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Cat. 400



Cat. 401



Cat. 402

Cat. 403

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1650.
Kunsthistorisches Museum, Viena

Cat. 404

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1661-1665
National Gallery, Londres

Cat. 405

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665-1670.
Colección del duque de Buccleugh



Cat. 403



Cat. 404



Cat. 405

Cat. 406

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665-1670

Meadow Brook Hall, Rochester (Michigan)

Cat. 407

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1655-1660

Museo del Prado, Madrid



Cat. 406



Cat. 407

Cat. 408

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1671

Hospital de la Caridad, Sevilla

Cat. 409

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1675

National Gallery, Dublín

Cat. 410

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1675

Museo del Prado, Madrid



Cat. 408



Cat. 409



Cat. 410

Cat. 411

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1670.
Kunsthalle, Hamburgo

Cat. 412

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1670. Musée
du Louvre, París

Cat. 413

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1670.
Metropolitan Museum, Nueva York

Cat. 414

San Juanito con el cordero, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1670.
Kunsthalle, Hamburgo

Cat. 415

San Juanito con el cordero, taller de Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-
1670. Museo Pushkin, Moscú



Cat. 411



Cat. 412



Cat. 413



Cat. 414



Cat. 415

Cat. 416

San Juanito con el cordero, Francisco Meneses Osorio, segunda mitad del siglo VII

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 417

San Juanito con el cordero, Juan de Valdés Leal, segunda mitad del siglo XVII

Colección particular

Cat. 418

San Juanito con el cordero, Juan de Valdés Leal, segunda mitad del siglo XVII

Colección particular



Cat. 416



Cat. 417



Cat. 418

Cat. 419

San Juanito con el cordero, Lucas Valdés, finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Musée du Louvre, París

Cat. 420

San Juanito con el cordero, Domingo Martínez, finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Colección Brauer, Zurich

Cat. 421

San Juanito con el cordero, Juan de Espinal, mediados del siglo XVIII. Colección particular



Cat. 419



Cat. 420



Cat. 421

Cat. 422

San Juan adolescente, Andrea del Sarto, c.1528

Galleria degli Uffizi, Florencia

Cat.423

San Juan adolescente, Michelangelo Merisi da Caravaggio, c. 1610

Öffentliche Kunstsammlung, Basilea

Cat.424

San Juan adolescente, Pierre Mignard, c. 1679

Museo del Prado

Cat.425

San Juan adolescente, José de Ribera, 1641

Museo del Prado, Madrid



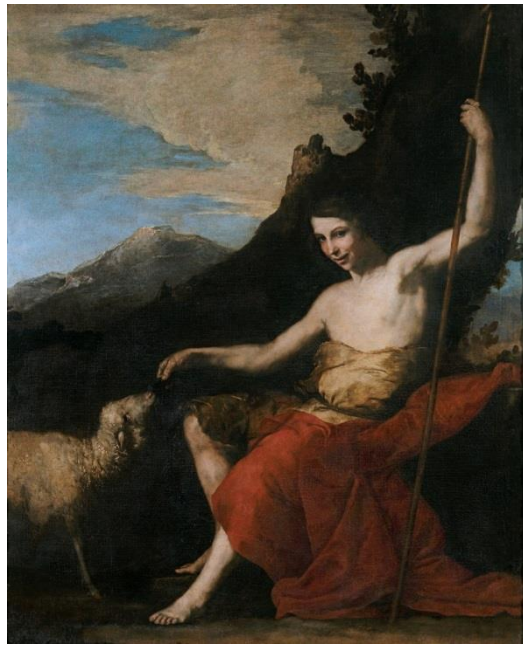
Cat. 422



Cat. 423



Cat. 424



Cat. 425

Cat. 426

San Juan adolescente, Antonio del Castillo c.1650

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Cat. 427

El encuentro de San Juan con unos campesinos a la salida del desierto, Antonio del Castillo, c. 1655-1660

Museo Cerralbo, Madrid

Cat. 428

San Juan adolescente, atribuido a Alonso Cano y a Diego Velázquez, c. 1618-1625

Art Institute Chicago



Cat. 426



Cat. 427



Cat. 428

Cat. 429

San Juan adolescente, Francisco de Zurbarán, c. 1638-1639

Museo de Bellas Artes, Cádiz

Cat. 430

San Juan adolescente, Francisco de Zurbarán, c. 1650

Catedral de Sevilla

Cat. 431

San Juan adolescente, Francisco de Zurbarán, c. 1656

Colección privada



Cat. 429



Cat. 430



Cat. 431

Cat. 432

San Juan adolescente, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1675

Colección particular, Nueva York

Cat. 433

San Juan adolescente, Bartolomé Esteban Murillo, mediados del siglo XVII

Kunstahalle, Hamburgo

Cat. 434

San Juan adolescente, Bartolomé Esteban Murillo, mediados del siglo XVII

Pinacoteca Albertina, Viena



Cat. 432



Cat. 433



Cat. 434

Cat. 435

San Juan adolescente, Bartolomé Esteban Murillo, mediados del siglo XVII

Museo del Prado, Madrid

Cat. 436

San Juan adolescente, Bartolomé Esteban Murillo, mediados del siglo XVII

Museo del Prado, Madrid

Cat. 437

San Juan adolescente, anónimo sevillano, c. 1680-1700

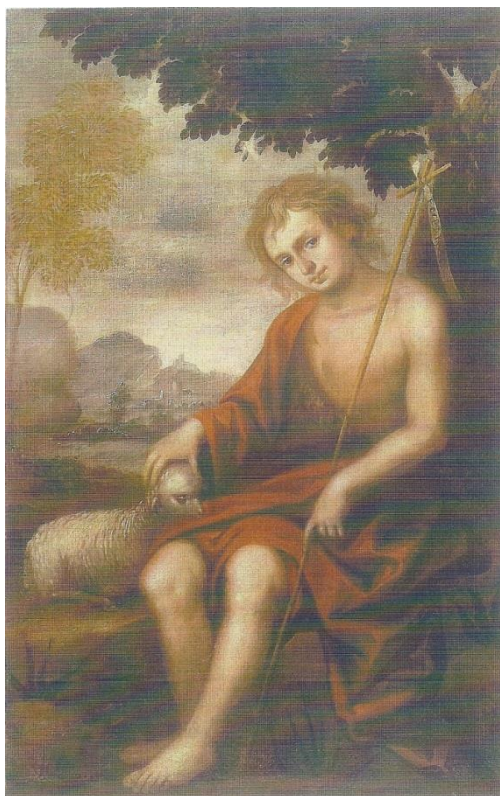
Museo del Prado, Madrid



Cat. 435



Cat. 436



Cat. 437

Cat. 438

San Juanito servido por ángeles, Juan Martínez Montañés, 1610-1620

Iglesia de la Anunciación, Sevilla

Cat. 439

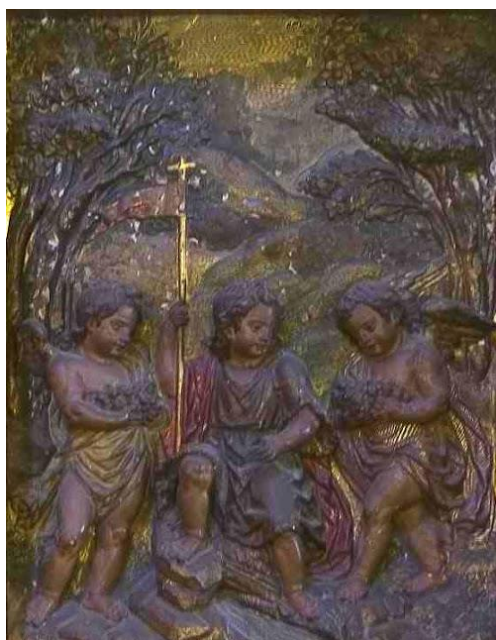
San Juanito servido por ángeles, Juan del Castillo, c. 1640

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 440

San Juanito servido por ángeles, Juan del Castillo, c. 1640

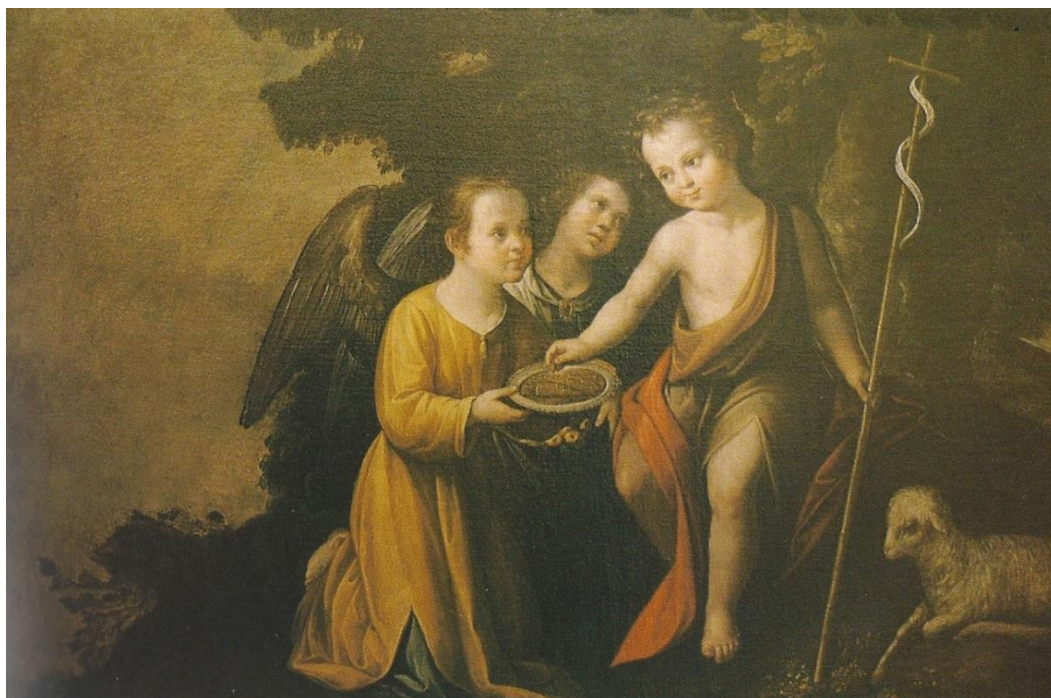
Colección particular, Cádiz



Cat. 438



Cat. 439



Cat. 440

Cat. 441

Niño Jesús y San Juanito, Maestro del Paraíso de Franckfurt, c. 1410-1420

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Cat. 442

Niño Jesús y San Juanito, Leonardo da Vinci, c. 1490-1500

Royal Library, Windsor

Cat. 443

Niño Jesús y San Juanito, Joos van Cleve y taller, c. 1520-1525

Art Institute, Chicago

Cat. 444

Niño Jesús y San Juanito, Joos van Cleve y taller, siglo XVI

Colección particular



Cat. 441



Cat. 442



Cat. 443



Cat. 444

Cat. 445

Niño Jesús y San Juanito, Joos van Cleve y taller, siglo XVI

Museo Capodimonte, Nápoles

Cat. 446

Niño Jesús y San Juanito, Marco d'Oggiorno y taller, siglo XVI

Colección real británica, Reino Unido

Cat. 447

Niño Jesús y San Juanito, Marco d'Oggiorno y taller, siglo XVI

Colección Thuelin, París

Cat. 448

Niño Jesús y San Juanito, Bernardo Conti y taller, siglo XVI

Pinacoteca Brera, Milán



Cat. 445



Cat. 446



Cat. 447



Cat. 448

Cat. 449

Sagrada Familia y San Juanito, Bernardino Luini, siglo XVI

Museo del Prado, Madrid

Cat. 450

Niño Jesús y San Juanito, copia de Bernardino Luini, siglo XVI

Museo del Prado, Madrid

Cat. 451

Niño Jesús y San Juanito, Quentin Massys, anterior a1530

Chatsworth House, Derbyshire

Cat. 452

Niño Jesús y San Juanito, Bernardino Luini, primer tercio del siglo XVI

National Gallery, Ottawa



Cat. 449



Cat. 450



Cat. 451



Cat. 452

Cat. 453

Niño Jesús y San Juanito, Guido Reni a partir de Agostino Carracci, primera mitad del siglo XVII

British Museum, Londres

Cat. 454

Niño Jesús y San Juanito, Guido Reni, primera mitad del siglo XVI

British Museum, Londres

Cat. 455

Niño Jesús y San Juanito, Guido Reni, c. 1640

National Gallery, Londres



Cat. 453



Cat.454



Cat. 455

Cat. 456

Niño Jesús y San Juanito, Peter Paul Rubens, primer tercio del siglo XVII

Château Chenonceau

Cat. 457

Niño Jesús y San Juanito, Christoffel Jeghel a partir de Rubens, primer tercio del siglo XVII

British Museum

Cat. 458

Niño Jesús y San Juanito, Peter Paul Rubens y Frans Snyder, c. 1615-1620

Art Institute, Chicago

Cat. 459

Niño Jesús, San Juanito y ángeles, taller de Peter Paul Rubens y Frans Snyder, c. 1620-1629

Kingston Lacy Estate, Dorset



Cat. 456



Cat. 457



Cat. 458



Cat. 459

Cat. 460

Niño Jesús y San Juanito, Peter Paul Rubens y Anton van Dyck, c. 1618-1620

Museo del Prado, Madrid

Cat. 461

Niño Jesús y San Juanito, Anton van Dyck, c. 1639

Colección real británica

Cat. 462

Niño Jesús y San Juanito, Anton van Dyck, c. 1638-1640

Dulwich Gallery, Londres



Cat. 460



Cat. 461



Cat. 462

Cat. 463

Niño Jesús y San Juanito, Alonso Cano, c. 1665

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 464

Niño Jesús y San Juanito, Alonso Cano, c. 1660-1667

Museo del Prado

Cat. 465

Niño Jesús y San Juanito, Juan Antonio Frías y Escalante, c. 1668

Museo del Prado, Madrid



Cat. 463



Cat. 464



Cat. 465

Cat. 466

Niño Jesús y San Juanito, Juan de Uceda, c. 1610-1620

Iglesia de la Anunciación, Sevilla

Cat. 467

Abrazo del Niño Jesús y San Juanito, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1660-1670

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 468

Abrazo del Niño Jesús y San Juanito, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1660-1670

Fondo Cultural Villar Mir

Cat. 469

Los niños de la Concha, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1670-1675

Museo del Prado, Madrid



Cat. 466



Cat. 469



Cat. 467



Cat. 468

Cat. 470

Niño Jesús abrazando la cruz con San Juanito, Juan de Valdés Leal, c. 1660-1665

Colección particular

Cat. 471

Niño Jesús y San Juanito, Anónimo sevillano, siglo XVIII

Colección particular

Cat. 472

Niño Jesús y San Juanito, Juan Simón Gutiérrez, finales del siglo XVII o comienzos del XVIII

Hermandad del Silencio, Sevilla

Cat. 473

Niño Jesús y San Juanito, Francisco Pérez de Pineda el Joven, anterior a 1732

Colección particular, Madrid



Cat. 470



Cat. 471



Cat. 472



Cat. 473

Cat. 474

Hermes crióforo, copia de Calamis, siglo III-IV d.C.

Museo Barracco, Roma

Cat. 475

Moscóforo, anónimo, c. 570 a.C.

Museo de la Acrópolis, Atenas

Cat. 476

Orfeo, anónimo, siglo I-III d.C.

Museo Archeologico Nazionale Antiquarium Turritano, Porto Torres

Cat. 477

Orfeo, anónimo, siglo III d.C.

Museo Archeologico, Ravenna



Cat. 474



Cat. 475

Cat. 476



Cat. 477



Cat. 478

Buen Pastor, anónimo, mediados del siglo III

Museo Pio Cristiano, Musei Vaticani, Roma

Cat. 479

Buen Pastor, anónimo, c. 325

Casa de Pilatos, Sevilla

Cat. 480

Buen Pastor, anónimo, siglo III

Catacumba de San Calixto, Roma

Cat. 481

Buen Pastor, anónimo, siglo V

Mausoleo de Gala Placidia, Ravena



Cat. 478



Cat. 479



Cat. 480



Cat. 481

Cat. 482

Buen Pastor, anónimo, c. 1460-1465

Staatliche Graphische Sammlung, Munich

Cat. 483

Parábola del Buen Pastor, anónimo, 1509

British Museum, Londres

Cat. 484

Parábola del Buen Pastor, anónimo, 1511

British Museum, Londres

Cat. 485

Parábola del Buen Pastor, anónimo, 1580

British Museum, Londres



Cat. 482



Cat. 483



Cat. 484



Cat. 485

Cat. 486

Buen Pastor, anónimo, c. 1527-1529

Gros-Horloge, Ruán

Cat. 487

Buen Pastor, Frei Carlos, c. 1520

Museu de Arte Antiga, Lisboa

Cat. 488

Portada de *Von den Conciliis und Kirchen*, Martin Lutero, 1539

Cat. 489

Buen Pastor, Lucas Cranach y taller, c. 1540

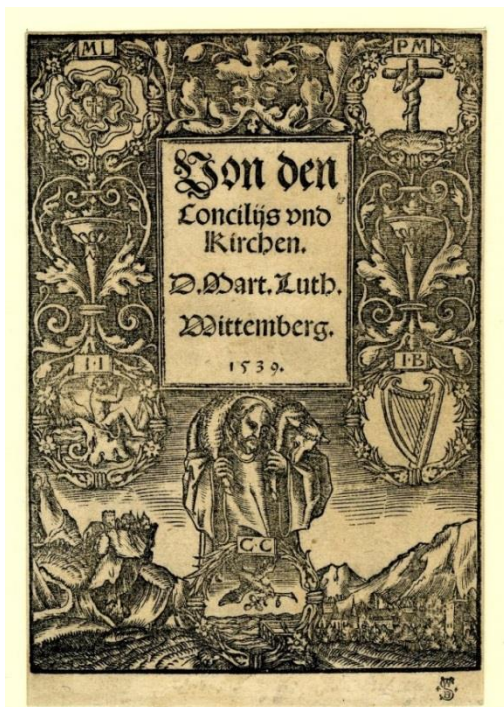
Angermuseum, Erfurt



Cat. 486



Cat. 487



Cat. 488



Cat. 489

Cat. 490

Buen Pastor, Raphael Sadeler I, 1580

British Museum, Londres

Cat. 491

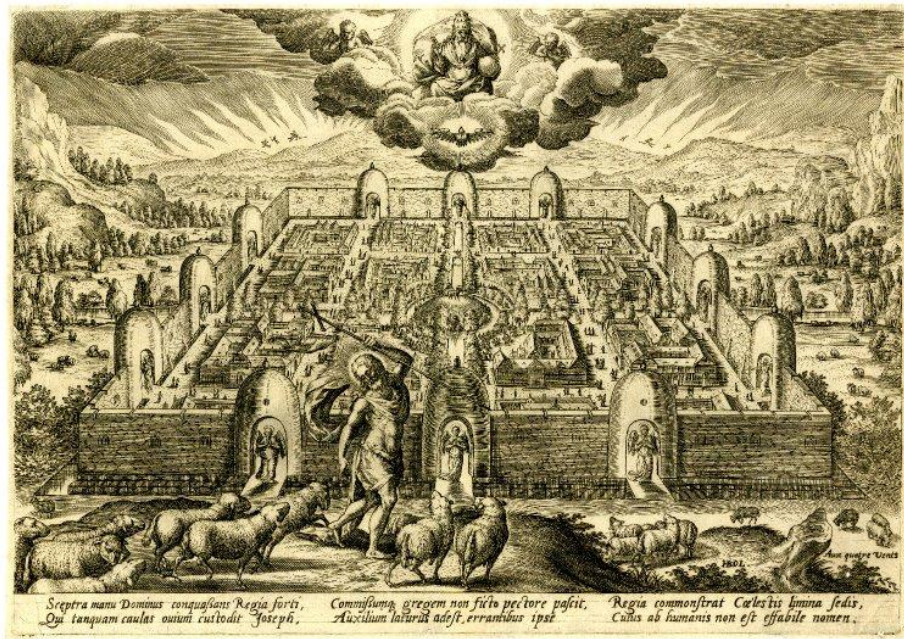
El Buen Pastor conduciendo su rebaño a la Jerusalén celeste, Julius Goltzius a partir de Maarten de Vos, c. 1600

British Museum, Londres

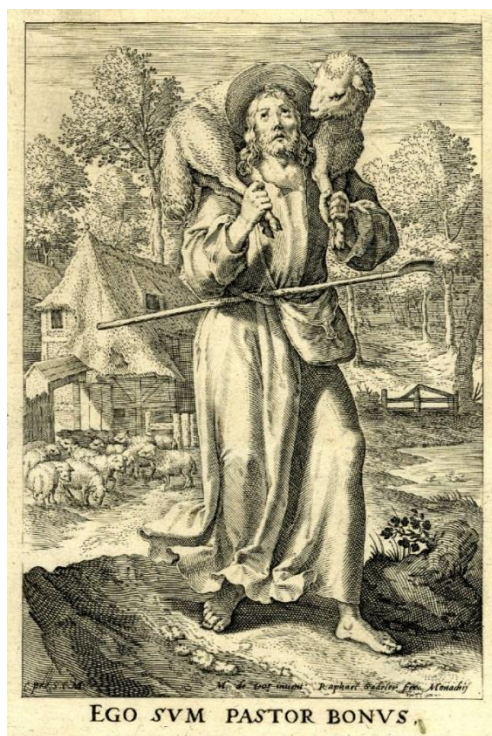
Cat. 492

El Buen Pastor conduciendo su rebaño a la Jerusalén celeste, Hans Bol, c. 1575-1600

British Museum, Londres



Cat. 490



Cat. 491



Cat. 492

Cat. 493

Buen Pastor, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1665

Colección de los descendientes de Mrs. George Lane, Peterborough

Cat. 494

Buen Pastor, taller de Bartolomé Esteban Murillo, segunda mitad del siglo XVII

Museum of Fine Arts, Boston

Cat. 495

Buen Pastor, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665-1670

Museo del Prado, Madrid

Cat. 496

Jeu des fables, Stefano della Bella, 1664

British Museum, Londres



Cat. 493



Cat. 494



Cat. 495



Cat. 496

Cat. 497

Buen Pastor, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1675-1682

Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Cat. 498

Buen Pastor, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665-1670

Museo del Prado, Madrid

Cat. 499

Buen Pastor, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Musée du Louvre, París

Cat 500

Buen Pastor, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670

Paul Getty Museum, Malibú



Cat. 497



Cat. 498



Cat. 499



Cat. 500

Cat. 501

Buen Pastor, seguidor de Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665

Hunterian Museum and Art Gallery William Hunter Collections,
Glasgow

Cat. 502

Buen Pastor, Juan de Valdés Leal, c. 1680

Haddo House, Aberdeenshire

Cat. 503

Buen Pastor, seguidor de Juan de Valdés Leal, c. 1680

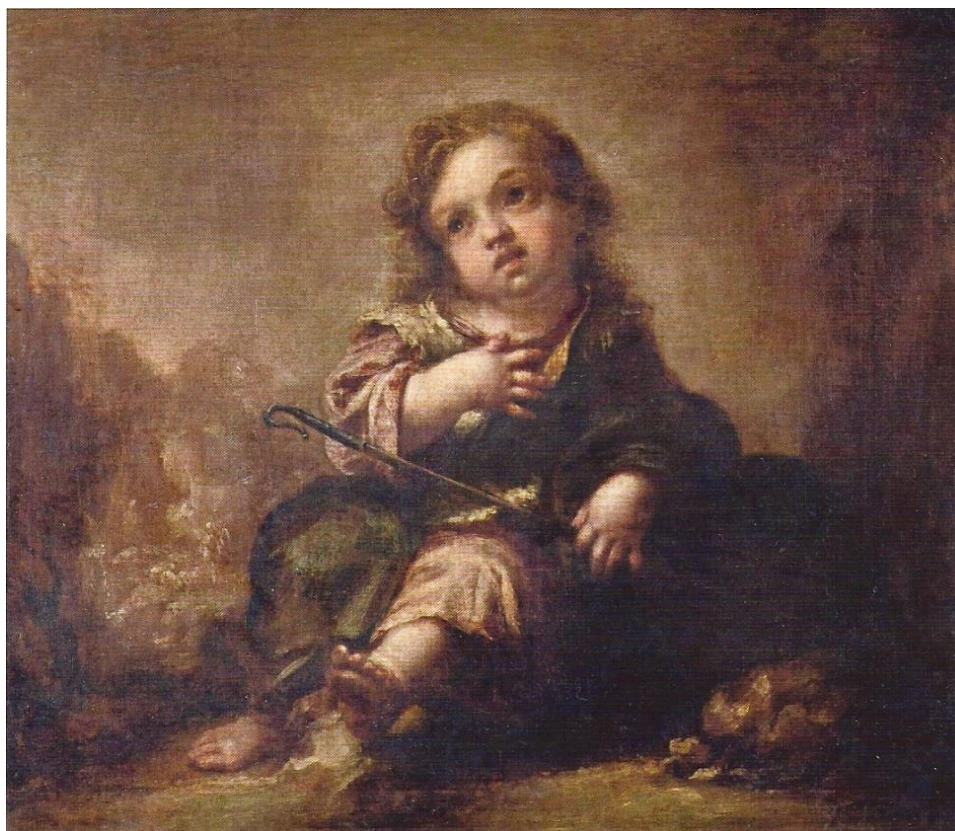
Colección particular



Cat. 501



Cat.502



Cat. 503

Cat. 504

Buen Pastor, Domingo Martínez, finales del siglo XVII o comienzos del Siglo XVIII

Colección Brauer, Zurich

Cat. 505

Buen Pastor, Domingo Martínez, finales del siglo XVII o comienzos del Siglo XVIII

Colección Brauer, Zurich

Cat. 506

Buen Pastor, Juan Simón Gutiérrez, c. 1700-1710

Colección particular



Cat. 504



Cat. 505



Cat. 506

Cat. 507

Buen Pastor, seguidor de Alonso Miguel de Tovar, comienzos del Siglo XVIII

Colección particular

Cat. 508

Divina Pastora, seguidor de Alonso Miguel de Tovar, comienzos del Siglo XVIII

Colección particular

Cat.509

Buen Pastor, anónimo, siglo XVIII

Colección particular



Cat. 507



Cat. 508



Cat. 509

Cat. 510

Aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona, Juan de Valdés
Leal, c. 1673-1675

Iglesia de San Ignacio, Lima

Cat. 511

Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco, Juan de
Llanos Valdés, 1664

Catedral de Sevilla

Cat. 512

Virgen del Rosario, Sebastián Gómez, 1690

Museo de bellas Artes, Sevilla

Cat. 513

Sagrada Familia con Santo Domingo y San Francisco de Asís,
Domingo Martínez, c. 1729-1733

Convento de Santa Isabel, Madrid



Cat. 510



Cat. 511



Cat. 513

Cat. 514

Natividad, Bernardino Luini, c. 1520-1525

Musée du Louvre, París

Cat. 515

Sagrada Familia, Juan de Uceda, 1623

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 516

Sagrada Familia, Juan Simón Gutiérrez, 1689

Convento de Madres Agustinas, Medina Sidonia



Cat. 514



Cat. 515



Cat. 516

Cat. 517

Visión de la cruz en el taller de Nazaret, Juan de Valdés Leal,
c. 1665-1669, Musée Goya, Castres

Cat. 518

Sagrada Familia, Juan de Valdés Leal, c. 1673-1675

Catedral de Baeza



Cat. 517



Cat. 518

Cat. 519

Taller de Nazaret, Juan de Valdés Leal, c. 1680-1685

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 520

Taller de Nazaret, Francisco Antolínez, siglo XVII

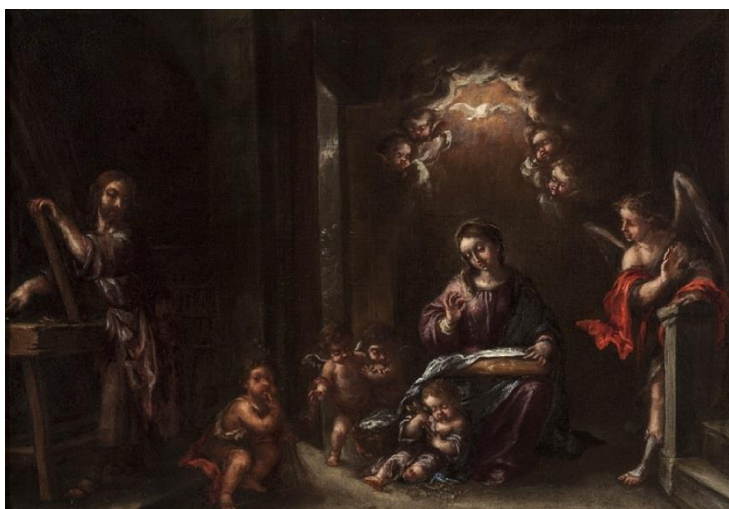
Colección particular

Cat. 521

Sagrada Familia con San Juanito, Domingo Martínez, c. 1730-1735

Catedral de Granada

Cat. 519



Cat. 520.



Cat.521



Cat. 522

Ego dormio et cor meum vigilat, Gicaomo Francia, c. 1510-1530

British Museum, Londres

Cat. 523

Niño dormido sobre una calavera, Barthel Beham, 1525

British Museum, Londres

Cat. 524

Niño Jesús dormido sobre la cruz, anónimo, a partir de Guido Reni, siglo XVII

British Museum, Londres

Cat. 525

Niño Jesús dormido sobre la cruz, anónimo, a partir de Guido Reni, siglo XVII

British Museum, Londres



Cat. 522



Cat.523



Cat. 524



Cat. 525

Cat. 526

Eros dormido, anónimo, siglo I d.C.

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Cat. 527

Eros dormido, anónimo, siglo I d.C.

Museo Arqueológico y de historia, Elche

Cat. 528

Eros dormido, anónimo c. 120-130 d.C.

Museo del Prado, Madrid

Cat.529

Eros dormido, anónimo,c. 120-130 d.C.

Museo Arqueológico Nacional, Madrid



Cat. 526



Cat. 527



Cat. 528



Cat. 529

Cat. 530

Eros dormido, Parmigianino, c. 1524-1525

British Museum, Londres

Cat. 531

Eros dormido, Giovanni Battista Scultori, c. 1538

British Museum, Londres

Cat. 532

Eros dormido, Lorenzo Loti, mediados del siglo XVII

British Museum, Londres



Cat. 530



Cat. 531



Cat. 532

Cat. 533

Eros dormido, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1608

Galleria Palatina, Florencia

Cat. 534

Eros dormido, Luigi Miradori, mediados del siglo XVII

Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona

Cat. 535

Mors omnia aequat, Bartel Berham, c. 1528-1530

British Museum, Londres

Cat. 536

Mors omnia aequat, Bartel Berham, c. 1528-1530

British Museum, Londres

Cat. 537

Hodie mihi, cras tibi, Bartholomäus Spranger. Castillo real de Wawel, Cracovia



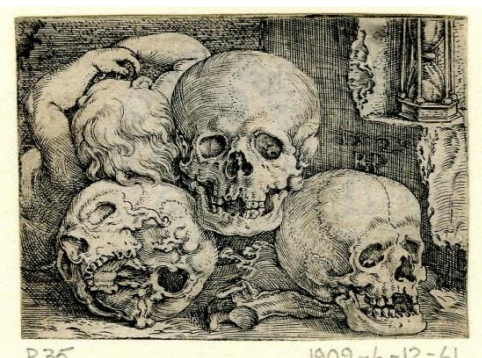
Cat. 533



Cat. 534



Cat. 535



Cat. 536



Cat. 537

Cat. 538

Virgen del Silencio y San Juanito, Luis de Morales, c. 1570

Museo del Prado, Madrid

Cat. 539

Virgen con Niño dormido, Eugenio Cajés, c. 1618

Museo del Prado, Madrid

Cat. 540

Virgen con Niño dormido, Alonso Cano, c. 1646-1650

Monasterio de El Escorial

Cat. 541

Virgen del silencio, Jerónimo de Bobadilla, 1668

Museo del Hermitage, San Petersburgo



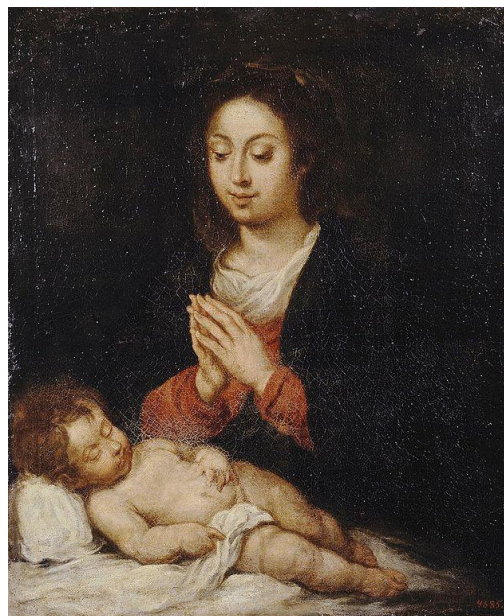
Cat. 538



Cat. 539



Cat. 540



Cat. 541

Cat. 542

Niño Jesús dormido sobre la cruz, copia de Guido Reni, siglo XVII

Art Museum, Princeton

Cat. 543

El sueño de Jesús, Bartolomeo Schedoni, c. 1605

Musée Magnin, Dijon

Cat. 544

Niño Jesús dormido sobre la cruz, atribuido a Orazio Gentileschi,
siglo XVII

Museo del Prado, Madrid



Cat. 542



Cat. 543



Cat. 544

Cat. 545

Niño Jesús dormido sobre a cruz, atribuido a Jerónimo Hernández,
c. 1575-1580

Ermita de Nuestra Señora del Valle, Manzanilla

Cat. 546

Niño Jesús dormido sobre a cruz, Pablo de Rojas, c. 1570-1580

Convento de San José, Granada

Cat. 547

Niño Jesús dormido sobre a cruz, anónimo, siglo XVII

Convento de San José del Carmen, Sevilla

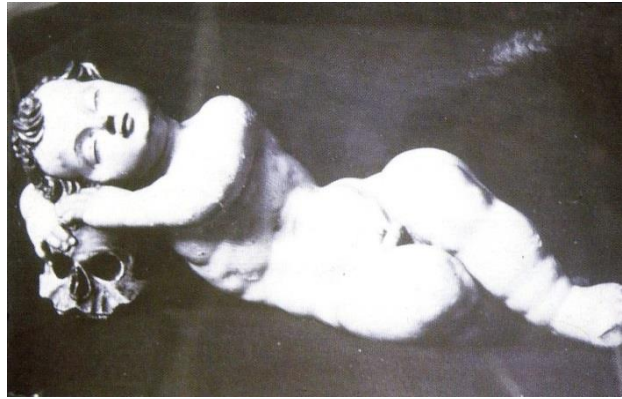
Cat. 548

Niño Jesús dormido sobre a cruz, anónimo, siglo XVII

Museo Nacional de Escultura, Valladolid



Cat. 545



Cat. 546



Cat. 547



Cat. 58

Cat. 549

Niño Jesús dormido sobre a cruz, Alonso del Arco, 1681

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Cat. 550

Niño Jesús dormido sobre a cruz, Bartolomé Esteban Murillo y taller, c. 1660-1665

Museo del Prado, Madrid

Cat. 551

Niño Jesús dormido sobre a cruz, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1660-1675

Earls Croome, Worcester

Cat. 552

Niño Jesús dormido sobre a cruz, Cornelis Schut, 1675

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 549



Cat. 550



Cat. 551



Cat. 552

Cat. 553

Virgen con Niño dormido y San Juanito, Cornelis Schut, final del siglo XVII

Catedral de Sevilla

Cat. 554

Niño Jesús dormido sobre la cruz, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1670-1675

Graves Gallery, Sheffield



Cat. 553



Cat. 554

Cat. 555

Niño Jesús dormido sobre la cruz, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1660-1680

British Museum, Londres

Cat. 556

Niño Jesús dormido sobre la cruz, Bartolomé Estaban Murillo c. 1660-1680

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Cat. 557

Niño Jesús dormido sobre la cruz, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1655-1660

Paradero desconocido



Cat.555



Cat. 556



Cat. 557

Cat. 558

Niño Jesús dormido, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1660-1670

Colección particular, Bedfordshire

Cat. 559

Piedad con ángeles, Bartolomé Estaban Murillo, c. 1665-1668

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat 560

Niño Jesús dormido sobre la cruz, taller de Bartolomé Estaban Murillo, segunda mitad del siglo XVII

Colección particular

Cat. 561

Niño Jesús dormido y San Juanito, atribuido a Alonso Miguel de Tovar, siglo XVIII

Colección particular



Cat. 558



Cat. 559



Cat. 560



Cat. 561

Cat. 562

Niño Jesús dormido sobre un corazón, anónimo sevillano, siglo XVII

Colección particular

Cat. 563

Cor lesu amanti sacrum, Wierix, c. 1630-1640

British Museum, Londres

Cat 564

Espinario, anónimo, siglo I a.C.

Musei Capitolini, Roma

.



Cat. 562



Cat. 563



Cat. 564

Cat. 565

Casa de Nazaret, Francisco de Zurbarán, c. 1644-1645

The Cleveland Museum of Art, Cleveland

Cat.566

Casa de Nazaret, Francisco de Zurbarán, c. 1644-1645

Fondo Cultural Villar Mir



Cat. 565

Cat. 566



Cat. 567

Casa de Nazaret, Francisco de Zurbarán, c. 1644-1645

Colección Colomer

Cat. 568

Niño de la espina, Francisco de Zurbarán y taller, mediados del siglo XVII

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 569

Niño de la espina, Francisco de Zurbarán y taller, mediados del siglo XVII

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 567

Cat. 568



Cat. 569



Cat. 570

Niño de la espina, atribuido a Juan Simón Gutiérrez, finales del siglo XVII

Museo del Prado Madrid

Cat. 571

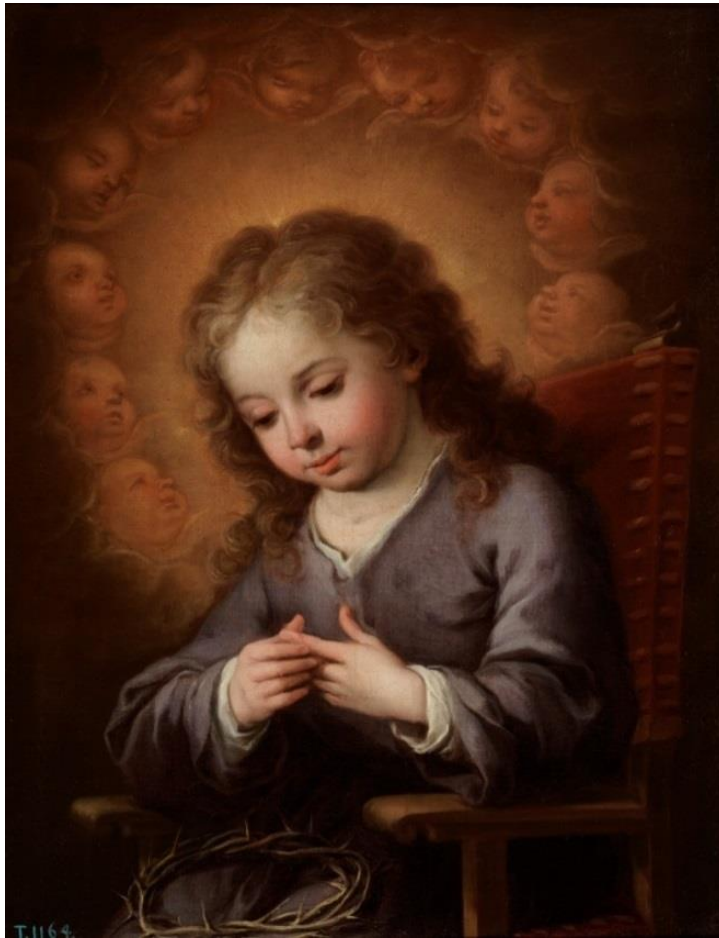
Niño de la espina, anónimo, finales del siglo XVII

Diputación de Huelva

Cat. 572

Niño de la espina, anónimo, finales del siglo XVII

Colección particular



Cat. 570



Cat. 571



Cat. 572

Cat. 573

Nudum Iesum, nudus sequere, Hieronymus Wierix, anterior a 1619

British Museum, Londres

Cat. 574

In laboribus a iuventute mea, Hieronymus Wierix, anterior a 1619

British Museum, Londres

Cat. 575

Tota vita mea obsita spinis, Cornelis Galle II, c. 1627-1629

British Museum, Londres



Cat. 573



Cat. 574



Cat. 575

Cat. 576

Niño Jesús con la cruz, anónimo, c. 1475-1485

Koninklijke Bibliotheek, La Haya

Cat. 577

Niño Jesús con los atributos de la pasión, anónimo, siglo XVII

Catedral de Córdoba

Cat. 578

Niño Jesús con los atributos de la pasión, anónimo flamenco,
siglo XVII

Colección particular

Cat. 579

Niño Jesús con los atributos de la pasión, anónimo flamenco,
siglo XVII

Dulwich Gallery, Londres



Cat. 576



Cat. 577



Cat. 578



Cat. 579

Cat. 580

Niño Jesús con la cruz, Alonso Cano, 1657

Iglesia de San Fermín de los Navarros, Madrid

Cat. 581

Niño Jesús de Mula, anónimo, Segundo tercio del siglo XVII

Real Monasterio de la Encarnación, Madrid

Cat. 582

Niño Jesús pasionario, anónimo, siglo XVII

Museo del Prado, Madrid

Cat. 583

Niño Jesús pasionario, anónimo sevillano, siglo XVII

Metropolitan Museum, Nueva York



Cat. 580



Cat. 581



Cat. 582



Cat. 583

Cat. 584

Niño Jesús pasionario, Domingo Martínez, c. 1735-1740

Colección particular, Pontevedra

Cat. 585

Niño Jesús pasionario, Domingo Martínez, segundo tercio del siglo XVIII

Iglesia de San Francisco de Asís, Soria

Cat. 586

Niño Jesús pasionario, Juan de Espinal, Mediados del siglo XVIII

Colección particular



Cat. 584



Cat. 585



Cat. 586

Cat. 587

Salvator Mundi, Tiziano Vecellio, 1570

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Cat. 588

Salvator Mundi, Francisco de Zurbarán, 1638

Museo del Prado, Madrid

Cat. 589

Salvator Mundi, Il Boltraffio, c. 1510

Accademia Carrara , Bérgamo

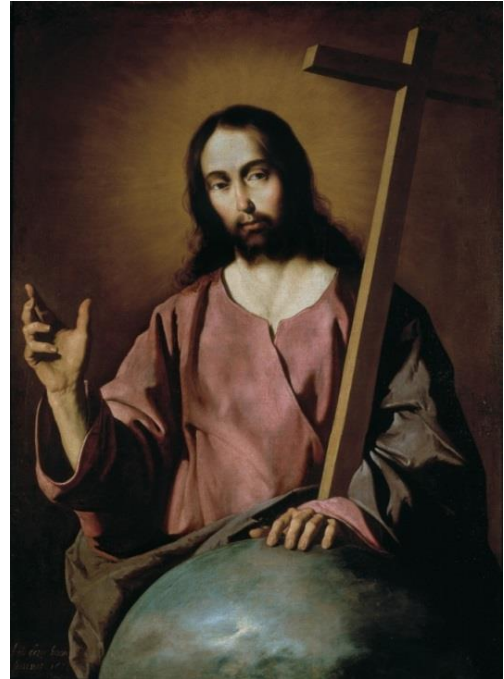
Cat. 590

Salvator Mundi, Giampietrino, primera mitad del siglo XVI

Museo Pushkin, Moscú



Cat. 587



Cat. 588



Cat. 589



Cat. 590

Cat. 591

Salvator Mundi, seguidor de Guercino, siglo XVII

Dulwich Gallery, Londres

Cat. 592

Salvator Mundi, Simone Cantarini, mediados del siglo XVII

Accademia Carrara, Bérgamo

Cat. 593

Salvator Mundi, Elisabetta Sirani, c. 1655-1665

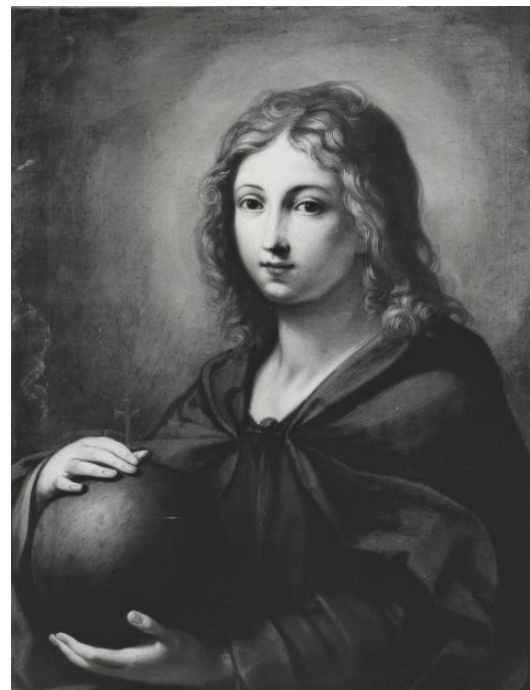
Colección particular



Cat. 591



Cat. 592



Cat. 593

Cat. 594

Salvator Mundi, Hyacinthe Rigaud, c. 1700-1710

Colección particular

Cat. 595

Salvator Mundi, Louis de Boulogne el Joven, c. 1704

Colección particular

Cat. 596

Salvator Mundi, Francisco Meneses Osorio, c. 1700-1710

Colección particular



Cat. 594



Cat. 595



Cat. 596

Cat. 597

Cristo resucitado, Dirk Bouts, c. 1455

Norton Simon Museum of Art, Pasadena

Cat. 598

Cristo resucitado, Hans Holbein, c1499-1500

Staatsgalerie, Stuttgart

Cat. 599

Cristo resucitado, Andrea Mantegna, c. 1457-1459

San Zeno, Verona



Cat. 597



Cat. 598



Cat. 599

Cat. 600

Cristo resucitado, Piero della Francesca, c. 1463

Museo Civico, Sansepolcro

Cat. 601

Cristo resucitado, Fra Angelico, c. 1437-1446

Convento de San Marcos, Florencia

Cat. 602

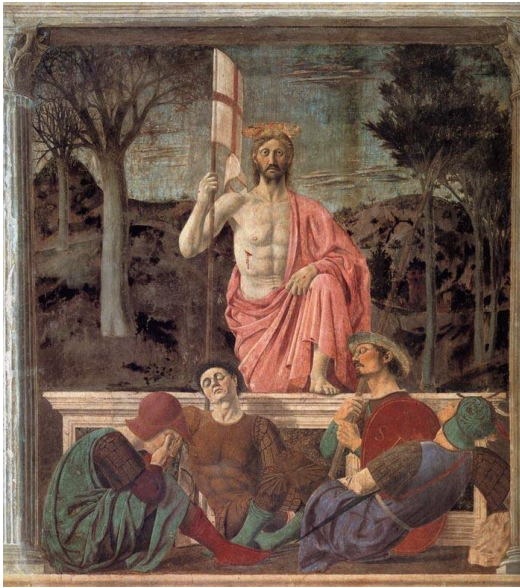
Cristo resucitado, Perugino, c. 1499

Pinacoteca Vaticana, Ciudad del Vaticano

Cat. 603

Cristo resucitado, Veronés, c. 1560

San Francesco alla Vigna, Venecia



Cat. 600



Cat. 601



Cat. 602



Cat. 603

Cat. 604

Cristo resucitado, Giovanni Bellini, c. 1475-1479

Staatliche Museen, Berlín

Cat. 605

Cristo resucitado, Tintoretto, 1580

Scuola Grande di San Rocco, Venezia

Cat. 606

Cristo resucitado, Alberto Durero, 1510

Pinacoteca Albertina, Viena

Cat. 607

Moneda del emperador Joviniano llevando el lábaro con el crismón, anónimo, c. 363-364

British Museum, Londres



Cat. 604



Cat. 605



Cat. 606



Cat. 607

Cat. 608

Niño Jesús triunfante, Lucas Cranach el Viejo, primera mitad del siglo XVII

Rijksmuseum, Ámsterdam

Cat. 609

Niño Jesús triunfante, Lucas Cranach el Viejo, primera mitad del siglo XVII

Rijksmuseum, Ámsterdam

Cat. 610

Niño Jesús triunfante, Albrecht Altdorfer, primer tercio del siglo XVII

Rijksmuseum, Ámsterdam

Cat. 611

Niño Jesús triunfante, anónimo alemán, c. 1450-1467

British Museum, Londres



Cat. 608



Cat. 609



Cat. 610



Cat. 611

Cat. 612

Niño Jesús triunfante, Johann Sadeler I, siglo XVI

British Museum, Londres

Cat. 613

Niño Jesús triunfante, Johann Sadeler I, siglo XVI

British Museum, Londres

Cat. 614

Niño Jesús triunfante, Hieronymous Wierix, anterior a 1615

British Museum, Londres

Cat. 615

Niño Jesús triunfante, Hieronymous Wierix, antes de 1619

British Museum, Londres



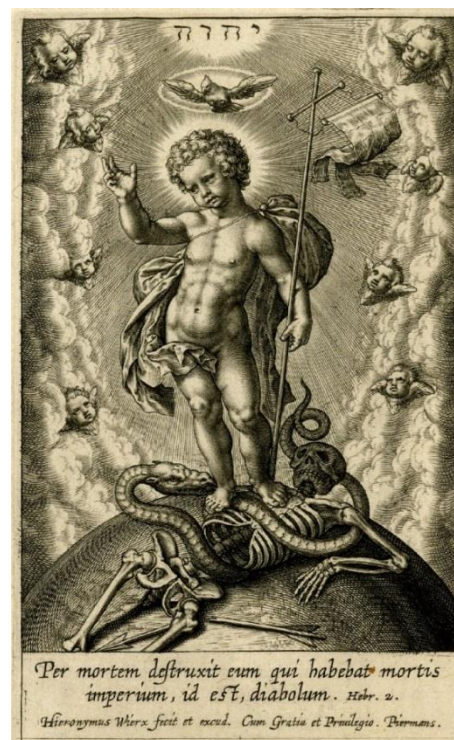
Cat. 612



Cat. 613



Cat. 614



Cat. 615

Cat. 616

Niño Jesús triunfante, Hieronymus Wierix, anterior a 1619

Rijksmuseum, Ámsterdam

Cat. 617

Niño Jesús triunfante, Hans Sebad Beham, 1521

Rijksmuseum, Ámsterdam

Cat. 618

Niño Jesús triunfante, Crispijn van de Passe I, finales del siglo XVI o comienzos del XVII

Rijksmuseum, Ámsterdam

Cat. 619

Niño Jesús triunfante, anónimo (firmado N. G.), c. 1580-1620

British Museum, Londres



Cat. 616



Cat. 617



Cat. 618



Cat. 619

Cat. 620

Niño Jesús triunfante, Maarten de Vos, siglo XVI

Museo del Patriarca, Valencia

Cat. 621

Niño Jesús triunfante (antes de la restauración), Maarten de Vos,
siglo XVI

Museo del Patriarca , Valencia

Cat. 622

Niño Jesús triunfante, Anton van Dyck, c. 1700

Abadía agustina, Sankt Florian

Cat. 623

Niño Jesús triunfante, anónimo, 1461

Museo Bardini , Florencia



Cat. 620



Cat. 621



Cat. 622



Cat. 623

Cat. 624

Niño Jesús triunfante, Cavalier d'Arpino, c. 1600

Galleria Sabauda, Turín

Cat. 625

Niño Jesús triunfante, Il Baciccio, c. 1617

Musei di Strada Nuova Palazzo Rosso, Génova

Cat. 626

Niño Jesús bendiciendo, Guercino, c. 1656

The Smith College Museum of Art, Northampton

Cat. 627

San Antonio de Padua y el Niño Jesús, Guercino, c. 1656

Colección particular



Cat. 624



Cat. 625



Cat. 626



Cat. 627

Cat. 628

Niño Jesús triunfante, Vicente Berdusán, segunda mitad del siglo XVII

Biblioteca Nacional, de España Madrid

Cat. 629

Niño Jesús triunfante, Antonio Palomino, c. 1695

Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid

Cat. 630

Niño Jesús triunfante, seguidor de Antonio Palomino, finales del siglo XVII

Colección particular

Cat. 629



Cat. 628

Cat.630



Cat. 631

Niño Jesús triunfante, anónimo, c. 1588

Iglesia de la Anunciación, Sevilla

Cat. 632

Niño Jesús triunfante, Juan de Roelas, c. 1604-1606

Iglesia de la Anunciación, Sevilla

Cat. 633

Niño Jesús triunfante, Juan de Roelas, 1610

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Cat. 632



Cat. 631

Cat. 633



Cat. 634

Niño Jesús triunfante, Pablo Legot, c. 1629

Iglesia de Santa María de la Oliva, Lebrija

Cat. 635

Niño Jesús triunfante, Francisco de Zurbarán, 1629-1630

Museo Pushkin, Moscú

Cat. 636

Niño Jesús triunfante, seguidor de Francisco de Zurbarán, siglo XVII

British Museum, Londres

Cat. 635



Cat. 634

Cat. 636



Cat. 637

Niño Jesús triunfante, Francisco de Herrera el Viejo, c. 1638-1839

Iglesia de Santa María de la Oliva, Salteras

Cat. 638

Niño Jesús triunfante, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1671

Hospital de la Caridad, Sevilla

Cat. 639

Niño Jesús triunfante, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670-1675

Colección particular, Madrid

Cat. 638



Cat. 637

Cat. 639



Cat. 640

Niño Jesús triunfante, Juan de Valdés Leal, mediados del siglo XVII

Colección particular

Cat. 641

Niño Jesús triunfante, Juan de Sevilla, siglo XVII

Galería Caylus, Madrid

Cat. 642

La Adoración del Niño Jesús en el cielo, Lucas Valdés, a partir de 1709

Iglesia de la Magdalena, Sevilla



Cat. 640



Cat. 641



Cat. 642

Cat. 643

Niño Jesús triunfante, taller de Anton van Dyck, siglo XVII

Colección particular

Cat. 644

Niño Jesús triunfante, anónimo flamenco, segunda mitad del siglo XVII

Colección particular

Cat. 645

Niño Jesús triunfante, Pieter van Mol, c. 1650

British Museum, Londres

Cat. 646

Niño Jesús triunfante, Pieter van Mol, c. 1650

Musée des Beaux-Arts de Caen



Cat. 643



Cat. 644



Cat. 645



Cat. 646

Cat. 647

Niño Jesús triunfante, atribuido a Mattia Preti, segunda mitad del siglo XVII

Iglesia de Santo Domenico de Taverna, Catanzaro

Cat. 648

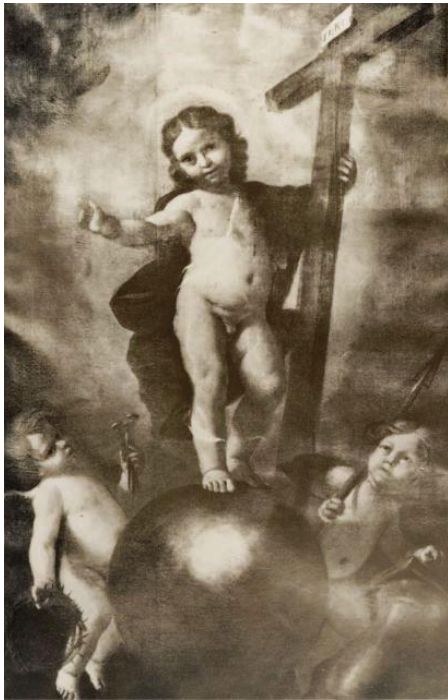
Niño Jesús triunfante, círculo de Mattia Preti, segunda mitad del siglo XVII

Colección particular

Cat. 649

Niño Jesús triunfante, círculo de Jacopo Amigoni, primera mitad del siglo XVIII

Colección particular



Cat. 647



Cat. 648



Cat. 649

Cat. 650

Niño Jesús triunfante, Círculo de Alonso Sánchez Coello, finales del siglo XVI

Colección particular

Cat. 651

Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, Alonso Sánchez Coello, c. 1575

Museo del Prado, Madrid

Cat. 652

Niño Jesús triunfante, Antonio de Pereda, 1644

Iglesia de San Justo y Pastor, Madrid

Cat. 653

Niño Jesús triunfante, Juan de Sevilla, siglo XVII

Colección particular



Cat. 650



Cat. 651



Cat. 652



Cat. 653

Cat. 654

Niño Jesús triunfante, anónimo español, siglo XVII

Musée du Louvre, París

Cat. 655

Cristo della Minerva (primera versión), Michelangelo Buonarroti,
c. 1520

Monasterio de San Vincenzo, Bassano Romano

Cat. 656

Summa Confessorum, Domingo de Baltanás Mejía, 1516

Cat. 657

Sermón en las honras a Felipe II, Juan López de Salmerón, 1599



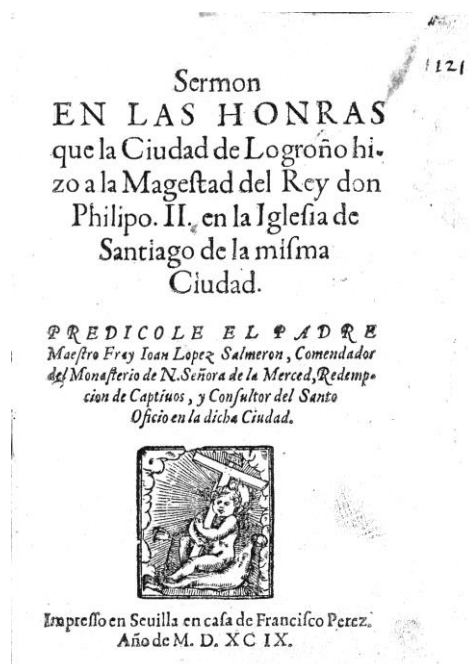
Cat. 654



Cat. 655



Cat. 656



Cat. 657

Cat. 658

Niño Jesús triunfante, Jerónimo Hernández, c. 1582-1583

Iglesia de la Magdalena, Sevilla

Cat. 659

Niño Jesús triunfante, Juan Martínez Montañés, 1606

Iglesia del Sagrario, Sevilla

Cat. 660

Niño Jesús triunfante, Francisco Pacheco, c. 1615

Colección particular, Sevilla



Cat. 660



Cat. 659



Cat. 660

Cat. 661

Niño Jesús abrazando la cruz, Juan Valdés Leal, c. 1659

Colección particular

Cat. 662

Niño Jesús abrazando la cruz, Juan Valdés Leal, c. 1660-1665

Colección particular

Cat. 663

Niño Jesús abrazando la cruz, Juan Valdés Leal, c. 1671

Iglesia de Santa Cruz, Sevilla

Cat. 664

*San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja contemplando una
alegoría de la Eucaristía*, Juan Valdés Leal, c. 1660-1665

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Cat. 661



Cat. 662



Cat. 663



Cat. 664

Cat. 665

Niño Jesús triunfante y eucarístico, Andrés Pérez, comienzos del siglo XVIII

Colección particular

Cat. 666

Niño Jesús triunfante y eucarístico, Domingo Martínez, c.1740

Iglesia de San Mateo, Baños de la Encina

Cat. 667

Niño Jesús triunfante y eucarístico, Domingo Martínez, c. 1745-1749

Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla

Cat. 668

Niño Jesús triunfante, anónimo murillesco, finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII

Colección particular



Cat. 665



Cat. 666



Cat. 667



Cat. 668

ÍNDICE DE OBRAS

Nº	Obra	Autor	Fecha	Localización	
1	Virgen con Niño	Andrea Mantegna	c. 1475	Accademia di Carrara	Bérgamo
2	Virgen con Niño	Andrea Mantegna	c. 1490-1500	Museo Poldi Pezzoli	Milán
3	Virgen con Niño	Luis de Morales	c. 1565	Museo del Prado	Madrid
4	Laocoonte	Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas	c. 50 d.C.	Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano
5	Felipe Próspero	Diego Velázquez	1659	Kunsthistorisches Museum	Viena
6	Estela de Akhenatón y su familia	Anónimo	18º dinastía, c. 1350 a.C.	Museo Egipcio	El Cairo
7	Senenmut con la princesa Neferura	Anónimo	18º dinastía, c. 1380-1475 a.C.	British Museum	Londres
8	Hermes con Dionisos niño	Praxíteles	c. 330 a. C.	Museo Arqueológico	Olimpia
9	Sileno con el niño Dionisos	Copia romana sobre original de la escuela de Lisipo	Siglo II	Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano
10	Cupido tensando el arco	Copia romana de un original de Lisipo	Siglo II a.C.	Musei Capitolini	Roma
11	Hércules luchando con las serpientes	Anónimo	Siglo I d.C.	Museo Capodimonte	Nápoles
12	Muchacha oferente con un conejo	Anónimo	Siglo IV a.C.	Museo de Braurón	Braurón
13	Muchacha oferente con un conejo	Anónimo	Siglo IV a.C.	Museo de Braurón	Braurón
14	Estela de Melisto	Anónimo	c. 340 a. C.	Havard Arts Museum	Cambridge
15	Sarcófago de Marcus Cornelius Statius	Anónimo	c. 150	Musée du Louvre	París
16	Sarcófago de niños recogiendo nueces	Anónimo	Siglo II-III d. C.	Museo Chiaramonti, Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano
17	Sarcófago con dos hermanos	Anónimo	c. 180 d. C.	Nationalmuseet	Copenhague
18	Niño orador	Anónimo	Siglo I d.C.	Metropolitan Museum	Nueva York
19	Cabeza de niño	Anónimo	Siglo I d.C.	Museo Barracco	Roma
20	Moneda de época de Caracalla	Anónimo	211-275 d. C.	Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano
20	Moneda de época de Cómodo	Anónimo	180 - 192 d. C.	Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano
21	Busto de niña	Anónimo	c. 250-275 d.C.	Cleveland Museum of Art	Cleveland
22	Virgen con niño	Anónimo	Siglo XII	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
23	Frontal de Altar de Rigatell	Anónimo	c. 1250-1300	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
24	Virgen con niño	Anónimo	c. 1150-1200	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona

25	Virgen con niño	Anónimo	c. 1150-1200	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
26	Frontal de Aviá	Anónimo	c. 1200	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
27	Altar de Mosoll	Anónimo	c. 1200-1230	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
28	Frontal de altar	Anónimo riojano	c. 1200-1230	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
29	Tríptico de la Epifanía	Hans Memling	c. 1479-1480	Museo del Prado	Madrid
30	Virgen con niño	Francesco Traini	c. 1345	Museo del Prado	Madrid
31	Cantoría	Donatello	1439	Museo dell'opera del Duomo	Florenia
32	Cantoría	Luca della Robbia	1438-1439	Museo dell'opera del Duomo	Florenia
33	Juego de niños	Jan Brueghel el Viejo	1560	Kunsthistorisches Museum	Viena
34	Ofrenda a Venus	Tiziano	1518-1519	Museo de Prado	Madrid
35	Niña Redetti	Giovanni Moroni	1570	Accademia Carrara	Bérgamo
36	Retrato del delfín Charles Orland	Maestro de Moulin	1494	Musée du Louvre	París
37	Carlos II	Anton Van Dyck	1637	Colección particular	
38	Carlos II y sus hermanos James y Mary	Anton Van Dyck	1635	Galleria Sabauda	Turín
39	Virgen de la Antigua	Anónimo	Segunda mitad del siglo XIV	Capilla de la Virgen de la Antigua	Catedral de Sevilla
40	Virgen de los Remedios	Anónimo	Segunda mitad del siglo XIV	Trascoro	Catedral de Sevilla
41	Virgen de Rocamador	Anónimo	Segunda mitad del siglo XIV	Iglesia de San Lorenzo	Sevilla
42	Virgen del coral	Anónimo	Segunda mitad del siglo XIV	Iglesia de San Ildefonso	Sevilla
43	Virgen de la rosa	Anónimo	Segunda mitad del siglo XIV	Museo de Bellas Artes	Sevilla
44	Tríptico con la Virgen con el Niño y ángeles músicos, San Pedro y San Pablo	Juan Hispalense	c. 1400-1410	Museo Lázaro Galdiano	Madrid
45	Virgen de Gracia	Juan Sánchez de Castro	Siglo XV	Catedral de Sevilla	Sevilla
46	Virgen de la leche	Juan Sánchez de Castro	Último cuarto del siglo XV	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
47	Virgen con Niño	Pedro Sánchez I	c. 1500	Victoria & Albert Museum	Londres
48	Virgen del Pilar	Pedro Millán	Final del siglo XV	Capilla de los Pinelo	Catedral de Sevilla
49	Virgen de la Antigua	Alejo Fernández	c. 1525	Capilla de Santa María de Jesús	Sevilla
50	Virgen de la rosa	Alejo Fernández	c. 1525	Trascoro, iglesia de Santa Ana	Sevilla
51	Virgen con Niño, santa Ana y dos donantes	Alejo Fernández	primera mitad del siglo XVI	Colección particular	

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

52	Nacimiento de la Virgen	Alejo Fernández	c. 1508	Sacristía de los Cálices	Catedral de Sevilla
53	Adoración de los Reyes	Alejo Fernández	c. 1508	Sacristía de los Cálices	Catedral de Sevilla
54	Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel y San Bartolomé	Maestro de la Mendicidad	c. 1525	Ayuntamiento de Sevilla	Sevilla
55	Virgen de los Remedios	Pedro de Campaña	c. 1538-1540	Iglesia de San Vicente	Sevilla
56	Eva	Alberto Durero	1507	Museo del Prado	Madrid
57	Virgen del clavel	Alberto Durero	1516	Alte Pinakotek	Munich
58	Virgen de la leche	Pedro de Campaña	c. 1540-1545	Gemäldegalerie	Berlín
59	Adoración de los Reyes	Pedro de Campaña	c. 1553-1562	Museo Catedralicio	León
60	Adoración de los Reyes	Pedro de Campaña	c. 1555	paradero desconocido	
61	Adoración de los Reyes	Pedro de Campaña	c. 1556	Capilla de San Nicolás	Catedral de Córdoba
62	Retablo de la Purificación (llamado del Mariscal)	Pedro de Campaña y taller	c. 1555	Capilla del Mariscal	Catedral de Sevilla
63	Jesús entre los doctores	Pedro de Campaña y taller	c. 1555	Capilla del Mariscal	Catedral de Sevilla
64	Purificación de la Virgen	Pedro de Campaña y taller	c. 1555	Capilla del Mariscal	Catedral de Sevilla
65	Las siete Virtudes	Pedro de Campaña	c. 1550-1555	Museo San Carlos	Ciudad de México
66	Alegoría de la Inmaculada Concepción	Pedro de Campaña	c. 1550-1555	Iglesia del Salvador (desaparecida en 1936)	Véjer de la Frontera
67	Sagrada Parentela	Hernando de Esturmio	1549	Iglesia de Santa María de la O	Sanlúcar de Barrameda
68	Alegoría de la Inmaculada Concepción	Hernando de Esturmio	1555	Colegiata	Osuna
69	Sacrificio de Isaac	Hernando de Esturmio	c. 1553-1554	Colegiata	Osuna
70	Adoración de los pastores	Luis de Vargas	1552-1555	Retablo del Nacimiento	Catedral de Sevilla
71	Alegoría de la Inmaculada Concepción	Luis de Vargas	c. 1561	Catedral de Sevilla	Sevilla
72	Purificación de la Virgen	Luis de Vargas	c. 1560	Museo de Bellas Artes	Sevilla
73	Virgen de los Remedios	Pedro Villegas Marmolejo	c. 1590	Iglesia de San Vicente	Sevilla
74	Sagrada Familia con san Juanito	Pedro Villegas Marmolejo	c. 1585	Iglesia de San Lorenzo	Sevilla
75	Sagrada Familia con san Juanito	Pedro Villegas Marmolejo	c. 1575	Museo de Bellas Artes	Sevilla
76	Niño Jesús triunfante	Pedro Villegas Marmolejo	c. 1566	Retablo de la Visitación	Catedral de Sevilla
77	Visitación	Pedro Villegas Marmolejo	c. 1566	Catedral de Sevilla	Sevilla
78	Familia de don Diego Bolaños	Pedro Villegas Marmolejo	c. 1566	Retablo de la Visitación	Catedral de Sevilla

79	Sagrada Familia con un ángel	Antonio Rodríguez	c. 1554	Catedral de Sevilla	Sevilla
80	San Cristóbal	Mateo Pérez de Alesio	1584	Catedral de Sevilla	Sevilla
81	Sagrada Familia con ángeles	Pablo de Céspedes	c. 1592	Catedral de Sevilla	Sevilla
82	San Cristóbal	Alonso Vázquez	c. 1590	Iglesia de Santa Ana	Sevilla
83	Virgen del Pozo Santo	Alonso Vázquez	c. 1595	Catedral de Sevilla	Sevilla
84	Virgen del Buen Aire	Vasco Pereira	c. 1603	Colección particular	La Palma del Condado
85	Coronación de la Virgen	Vasco Pereira	c. 1604	Museu Carlos Machado	Islas Azores
86	Sepulcro de Catalina de Ribera (detalle)	Pace Gazini	1520-1525	Cartuja de Santa María de las Cuevas	Sevilla
87	Sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera	Antonio Maria Aprile	1520-1525	Cartuja de Santa María de las Cuevas	Sevilla
88	Virgen del cojín	Taller de Andrea della Robbia	Siglo XV	Capilla de Santiago	Catedral de Sevilla
89	Virgen de la granada	Taller de Andrea della Robbia	Siglo XV	Capilla de Scalas	Catedral de Sevilla
90	Virgen de Belén	Pietro Torrigiano	c. 1525	Museo de Bellas Artes	Sevilla
91	Virgen de las Fiebres	Juan Bautista Vázquez el Viejo	c. 1565	Iglesia de la Magdalena	Sevilla
92	Santa Ana con la Virgen niña, María con Jesús y Santa Isabel con San Juanito	Anónimo	Siglo VIII	Iglesia de Santa María Antiqua	Roma
93	Friso del pórtico de Santa Ana	Anónimo	c. 1200	Catedral de Notre-Dame	París
94	Trinidad en la tierra	Murillo	c. 1670-1680	National Gallery	Londres
95	Alegoría de la Inmaculada	Schelte Adamsz Bolswert	Primera mitad del siglo XVII	British Museum	Londres
96	Santa Ana con la Virgen niña	Ugolino di Nerio	c. 1330	National Gallery	Ottawa
97	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Escuela de Nottigham	Siglo XV	Metropolitan Museum	Nueva York
98	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Bernado Strozzi	c. 1615	Kunsthalle	Hamburgo
99	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Francesco Solimena	Siglo XVII	Colección particular	
100	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Willem van Herp	c. 1651-1653	Haggerty Museum of Art	Milwaukee
101	Virgen adolescente adornada por ángeles ante la presencia de Joaquín y Santa Ana	Gaspar de Crayer	Siglo XVII	Musée des Beaux-Arts	Bruselas
102	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Francisco Camilo	1652	Museo Provincial	Huesca
103	San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña	Anónimo madrileño	Finales del siglo XVII	Museo franciscano-carmelitano	Pastrana

104	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Luca Giordano	Finales del siglo XVII - comienzos del siglo XVIII	Iglesia de San Miguel	Cuéllar
105	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Luca Giordano	c. 1700	Colección particular	
106	Santa Ana con la Virgen Niña	Francisco de Herrera el viejo	c. 1637	Colección Abelló	Madrid
107	Santa Ana con la Virgen Niña	Francisco de Zurbarán	c. 1630-1635	Colección Abelló	Madrid
108	La familia de la Virgen con Santa Teresa y San Juan de Capistrano	Sebastián Gómez, el Mulato	c. 1665-1675	Colección particular	
109	Santa Rosa de Viterbo	Sebastián Gómez, el Mulato	1669	Museo de Bellas Artes	Salamanca
110	Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana	Juan de Espinal	c. 1778-1781	Palacio Arzobispal	Sevilla
111	Santa Ana triple	Luca di Tomé	1367	Pinacoteca Nazionale	Siena
112	Santa Ana triple	Anónimo	Segunda mitad del siglo XIV	Santa María del Tiglio	Gravedona
113	Santa Ana triple	Masolino y Massaccio	c. 1424-1425	Galleria degli Uffizi	Florenia
114	Santa Ana triple	Bicci di Lorenzo	c. 1430	Bob Jones University	Greenville
115	Santa Ana triple	Anónimo	c. 1450	San Lorenzo all'Alpe Seccio	Boccioleto
116	Sacra Conversazione	Baldassare di Biagio	1471	Gemaldegalerie	Berlín
117	Santa Ana triple	Benozzo Gozzoli	Anterior a 1468	Museo di San Matteo	Pisa
118	Santa Ana triple	Adriaen van Wesel	c. 1450-1490	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
119	Santa Ana triple	Anónimo bohemio	Final del siglo XV	Muzeum Narodowe	Wroclaw
120	Santa Ana triple	Anónimo de Bruselas	c. 1500-1510	Metropolitan Museum	Nueva York
121	Santa Ana triple	Anónimo de Lemosín	c. 1500	Metropolitan Museum	Nueva York
122	Santa Ana triple	Anónimo de Holanda meridional	c. 1500-1525	Metropolitan Museum	Nueva York
123	Santa Ana triple	Anónimo de Suabia	c. 1520	Metropolitan Museum	Nueva York
124	Santa Ana triple	Atribuido a Jan van Steffenswert	c. 1500	Bonnenfantem Museum	Maastricht
125	Santa Ana triple	Jan van Steffenswert	c. 1511	Bonnenfantem Museum	Maastricht
126	Santa Ana triple	Niklaus Weckmann	c. 1510-1520	Museo de Bellas Artes	Bilbao
127	Santa Ana triple y santa Emerencia	Anónimo	c. 1515-1530	Metropolitan Museum	Nueva York
128	Virgen con Niño, Santa Ana y San Juanito	Michelangelo Buonarroti	c. 1505	Ashmolean Museum	Oxford
129	Cartón de Burlington House	Leonardo da Vinci	c. 1499-1500 ó 1506-1508	National Gallery	Londres
130	Estudio para el cartón de Burlington House	Leonardo da Vinci	Comienzos del siglo XVI	British Museum	Londres

131	Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito	Bernardino Luini	c. 1530	Biblioteca Ambrosiana	Milán
132	Virgen con Niño y Santa Ana	Andrea Sansovino	c. 1512	Iglesia de Sant'Agostino	Roma
133	Virgen con Niño y Santa Ana	Alberto Durero	1519	Metropolitan Museum	Nueva York
134	Virgen con Niño y Santa Ana	Michelangelo Merisi da Caravaggio	1606	Galleria Borghese	Roma
135	Virgen con Niño y Santa Ana	Carlo Saraceni	c. 1610	Palazzo Barberini	Roma
136	Virgen con Niño y Santa Ana	Giovanni Battista Caracciolo	c. 1633	Kunsthistorisches Museum	Viena
137	Santa Ana triple	Anónimo español	Siglo XII	Museo de Bellas Artes	Bilbao
138	Santa Ana triple	Anónimo	Siglo XII	Museo de los Caminos	Astorga
139	Santa Ana triple	Anónimo	Final del siglo XIV	Monasterio de Santo Domingo	Silos
140	Santa Ana triple	Anónimo	Final de siglo XIV	Museo Nacional de Escultura	Valladolid
141	Santa Ana triple	Atribuido a Juan de la Huerta	c. 1460	Monasterio de Santa María de la Huerta	Soria
142	Santa Ana triple	Atribuido a Maestro de Osma	c. 1500	Metropolitan Museum	Nueva York
143	Santa Ana triple	Anónimo	1473 ó 1483	Metropolitan Museum	Nueva York
144	Santa Ana triple	Alejo de Vahia	c. 1485	Museo catedralicio	Palencia
145	Santa Ana triple	Alejo de Vahia	c. 1485	Museo catedralicio	Palencia
146	Santa Ana triple	Alejo de Vahia	c. 1505	Iglesia de San Pedro	Amusco
147	Santa Ana triple	Jacomart Baço y Pere Reixach	c. 1452	Museo de la Colegial	Játiva
148	Santa Ana triple	Gil de Siloé	c. 1500	Capilla del Condestable	Catedral de Burgos
149	Virgen con Niño y Santa Ana	Fernando Yáñez de Almedina	c. 1511-1512	Iglesia de San Nicolás	Valencia
150	Virgen con Niño y Santa Ana	Damián Forment	c. 1530-1540	Colección particular	Zaragoza
151	Santa Ana triple	Anónimo	Siglo XVI	Iglesia de San Antonio de Paula	Sevilla
152	Virgen con Niño y Santa Ana	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1671	Iglesia parroquial	Adanero
153	Virgen con Niño y Santa Ana	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1670	Museum Wasserburg	Anholt
154	Tríptico de la Sagrada Parentela	Anónimo	c. 1492	Historisches Museum	Frankfurt am Main
155	Altar Torgauer	Lucas Cranach el Viejo	c. 1509	Städtische Galerie	Frankfurt am Main
156	Tríptico de la Sagrada Parentela (abierto)	Quentyn Massys	c. 1507-1508	Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique	Bruselas
157	Tríptico de la Sagrada Parentela (cerrado)	Quentyn Massys	c. 1507-1508	Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique	Bruselas
158	Sagrada Parentela	Lucas Cranach el Viejo	Comienzos del siglo XVI	Colección particular	

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

159	Sagrada Parentela	Hans Thomas	c. 1510-1520	Victoria & Albert Museum	Londres
160	Sagrada Parentela	Anónimo tirolés	c. 1520	Victoria & Albert Museum	Londres
161	Tríptico de la Sagrada Parentela	Martin Radeleff	1521	Catedral de Ulm	Ulm
162	Retrato de Maximiliano I y su familia	Bernhard Strigel	c. 1515 (filacterias de c. 1520)	Kunsthistorisches Museum	Viena
163	Sagrada Parentela	Bernhard Strigel	c. 1520	Kunsthistorisches Museum	Viena
164	Retrato de Johannes Cuspinian y su familia	Bernhard Strigel	c. 1520	Colección particular	
165	Sagrada Parentela	Maarten de Vos	c. 1585	Museum Voor Schone Kunsten	Gante
166	Sagrada Parentela	Jacob Jordaens	c. 1620 (figuras de la izquierda c. 1650)	Metropolitan Museum	Nueva York
167	Sagrada Parentela	Anónimo	Siglos XV-XVI	Iglesia de San Juan Bautista	Chavanat (Creuse)
168	Sagrada Parentela	Anónimo	Siglos XV-XVI	Notre-Dame la Grande	Poitiers
169	Sagrada Parentela	Gandolfino da Roreto	Comienzos del siglo XV	Catedral de Asti	Asti
170	Sagrada Parentela	Gandolfino da Roreto	Comienzos del siglo XV	Museo Diocesano	Turín
171	Sagrada Parentela	Lorenzo Fasolo	1513	Musée du Louvre	París
172	Sagrada Parentela	Il Perugino	c. 1500-1502	Musée des Beaux-Arts	Marsella
173	Sagrada Parentela	Fernando Yáñez de Almedina	c. 1525-1532	Museo del Prado	Madrid
174	Eva y sus hijos	Antonio Pollaiuolo	Segunda mitad del siglo XV	Galleria degli Uffizi	Florencia
175	Sagrada Parentela	Antonio Mohedano	c. 1604-1606	Museo de Bellas Artes	Sevilla
176	Sagrada Parentela	Francisco de Herrera el Viejo	c. 1636-1637	Museo de Bellas Artes	Bilbao
177	Sagrada Parentela	Francisco de Herrera el Viejo	c. 1650	Colección particular	
178	Sagrada Parentela con San Ignacio y San Francisco Javier	Juan Fernández	Segunda mitad del siglo XVII	Colección particular	
179	Sagrada Familia con Santa Ana	Vicenzo Catena	c. 1520	Museum of Art	San Diego
180	Santa Teresa contemplando a San José con el Niño	Diego de la Cerda	Siglo XVIII	Catedral de Málaga	Málaga
181	San José con el Niño y un joven peregrino	Pellegrino da San Daniele	c. 1500	Duomo	Udine
182	San José con el Niño	Guido Reni	c. 1620	Museo Histórico y Diplomático	Río de Janeiro
183	San José con el Niño	Guido Reni	c. 1620	Museo del Hermitage	San Petersburgo
184	San José con el Niño	Il Baccicio	c. 1670-1685	Norton Simon Museum	California
185	San José con el Niño	El Greco	1599	Capilla de San José	Toledo

186	San José con el Niño	Alonso Vázquez	1599	Iglesia del convento de Santa Isabel	Sevilla
187	San José con el Niño	Juan Sánchez Cotán	c. 1610-1612	Bowes Museum	Durham
188	San José con el Niño	Francisco Pacheco	1602	Iglesia de Santiago	Sevilla
189	San José con el Niño	Francisco de Herrera el viejo	1648	Museo Lázaro Galdiano	Madrid
190	San José con el Niño	Francisco de Herrera el viejo	1641	Colección particular	
191	San José con el Niño	Francisco de Zurbarán	c. 1640-1645	Iglesia de Saint-Médard	París
192	San José con el Niño	Francisco de Zurbarán	c. 1660	Fundación Francisco Godia	Barcelona
193	San José con el Niño	Alonso Cano	c. 1645	Museo del Prado	Madrid
194	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1655-1660	Colección Varez Fisa	Madrid
195	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660	Antigua colección Forum Filatélico	
196	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1655-1675	Musée du Louvre	París
197	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1655-1676	Musée du Louvre	París
198	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1655-1677	Biblioteca Nacional	París
199	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660	Colección BBVA	
200	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1666-1668	Museo de Bellas Artes	Sevilla
201	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Museo del Hermitage	San Petersburgo
202	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Museo Pushkin	Moscú
203	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	State Art Museum of Florida	Sarasota
204	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1675-1680	Colección particular	Castletown
205	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Newhouse Galleries	Nueva York
206	San José con el Niño	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670-1675	Mildred Lane Kemper Art Museum	Washington
207	San José con el Niño	Juan de Valdés Leal	c. 1665-1669	Colección particular	
208	San José con el Niño	Juan de Valdés Leal	c. 1665-1669	Colección particular	
209	San José con el Niño	Juan de Valdés Leal	1675	Museo de Bellas Artes	Sevilla
210	San José con el Niño	Francisco Meneses Osorio	c. 1684	Museo de Bellas Artes	Sevilla
211	San José con el Niño	Josefa de Óbidos	c. 1670	Museu Nacional de Arte Antiga	Lisboa
212	San José presentando al Niño a Dios Padre	Diego García Melgarejo	1699	Iglesia de Santo Domingo	Granada

213	Tríptico Mérode	Robert Campin	c. 1425-1428	Metropolitan Museum	Nueva York
214	Taller de Nazaret	Bernhard Strigel	c. 1505	Germanisches Nationalmuseum	Nuremberg
215	Taller de Nazaret	Carlo Saraceni	c. 1615	Wadsworth Atheneum	Hartford
216	Serie Iesu Christi Dei Domini Salvatoris Nri. Infancia	Hieronymus Wierix	c. 1591-1619	Biblioteca Nacional	Madrid
217	Taller de Nazaret	Antonio Vieira	c. 1620	Monasterio de San Juan	Tarouca
218	Taller de Nazaret	Gerrit van Honthorst	c. 1620	Museo del Hermitage	San Petersburgo
219	Taller de Nazaret	Taller de Pedro de Orrente	Segunda mitad del siglo XVII	Museo Lázaro Galdiano	Madrid
220	Taller de Nazaret	José de Ribera	c. 1630-1635	Museo del Prado	Madrid
221	Taller de Nazaret	Taller de Jerónimo Jacinto de Espinosa	1660	Museo de Bellas Artes	Valencia
222	Taller de Nazaret	Vicente Salvador Gómez	1674	British Museum	Londres
223	Taller de Nazaret	Juan de Roelas	c. 1624	Colección ducal de Medina Sidonia	Sanlúcar de Barrameda
224	Taller de Nazaret	Juan del Castillo	c. 1630-1635	Museo de Bellas Artes	Sevilla
225	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1650	Museo del Hermitage	San Petersburgo
226	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1650	National Gallery of Ireland	Dublín
227	Sagrada Familia del pajarito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1650	Museo del Prado	Madrid
228	Madonna del gatto	Federico Barocci	c. 1575	National Gallery	Londres
229	Madonna del gatto	Cornelis Cort a partir de Federico Barocci	1577	British Museum	Londres
230	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Colección particular	
231	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1670	Szépművészeti Múzeum	Budapest
232	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Colección particular	
233	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670-1675	Colección del duque de Devonshire	Chatsworth
234	Taller de Nazaret	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670-1675	Colección particular	
235	Virgen con Niño y San Juanito	Sandro Botticelli	c. 1465-1470	Galleria Palatina dell'Accademia	Florenia
236	Virgen con Niño y San Juanito	Sandro Botticelli	c. 1470-1475	Musée du Louvre	París
237	Virgen con Niño y San Juanito	Sandro Botticelli	c. 1490-1495	Galleria Palatina di Palazzo Pitti	Florenia
238	Virgen de las rocas	Leonardo da Vinci	c. 1483-1486	Musée du Louvre	París

239	Tondo Taddei	Michelangelo Buonarroti	c. 1504-1506	Royal Academy of Arts	Londres
240	Tondo Pitti	Michelangelo Buonarroti	c. 1503-1505	Museo del Bargello	Florenia
241	Tondo Doni	Michelangelo Buonarroti	c. 1507	Galleria degli Uffizi	Florenia
242	Madonna del passeggio	Rafael Sanzio	c. 1514	National Gallery	Edimburgo
243	Virgen del Prado	Rafael Sanzio	1506	Kunsthistorisches Museum	Viena
244	Madonna del Divino Amore	Rafael Sanzio y taller	1516	Museo di Capodimonte	Nápoles
245	Virgen de las cerezas	Tiziano	c. 1516	Kunsthistorisches Museum	Viena
246	Virgen con Jesús, San Juanito y Santa Catalina de Alejandría	Tiziano	c. 1537	National Gallery	Londres
247	Virgen de las rosas	Tiziano	c. 1530	Galleria degli Uffizi	Florenia
248	Virgen con el Niño y San Juanito	Alberto Durero	1506	Gemäldegalerie	Berlín
249	Virgen con el Niño y San Juanito	Lucas Cranach el Viejo	1512	Staten Museum for Kunst	Copenhague
250	Virgen con el Niño y San Juanito	Lucas Cranach el Viejo	1514	Galleria degli Uffizi	Florenia
251	Virgen con el Niño y San Juanito	Lucas Cranach el Viejo	1535	Staatliche Kunsthalle	Karlsruhe
252	Virgen con el Niño y San Juanito	Lucas Cranach el Viejo	1536	Museo del Prado	Madrid
253	Sagrada Familia con San Juanito	Hans Burgkmair el Viejo	c. 1515	Staatliche Museen	Berlín
254	Virgen del mono	Alberto Durero	1498	British Museum	Londres
255	Virgen con Niño coronada por ángeles	Alberto Durero	1518	British Museum	Londres
256	Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito	Cornelis van Cleve	Mediados del siglo XVI	Groeninge Museum	Brujas
257	Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito	Peter Paul Rubens	c. 1615	Art Institute	Chicago
258	Sagrada Familia con San Juanito	Lucas Vosterman	1620	Rockox House Museum	Amberes
259	Virgen de las rosas	Jan Thomas	Siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
260	Sagrada Familia con San Juanito	Jacob Jordaens	c. 1620-1622	National Gallery	Londres
261	Virgen con Niño y San Juanito	Paolo da San Leocadio	c. 1512	Museo de Bellas Artes	Valencia
262	Virgen con Niño y San Juanito	Fernando Yáñez de Almedina	c. 1505	National Gallery	Washington
263	Virgen con Niño y San Juanito	Juan de Juanes	1550-1570	Museo del Hermitage	San Petersburgo
264	Virgen con Niño y San Juanito	Joan de Burgunya	c. 1515-1525	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
265	Sagrada Familia y San Juanito	Maestro de Astorga	c. 1530	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
266	Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito	El Greco	c.1594-1604	Museo del Prado	Madrid

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

267	Sagrada Familia con San Juanito y santo dominico	Angelino Medoro	1622	Museo de Bellas Artes	Sevilla
268	Sagrada Familia con San Juanito	Antonio Mohedano	c. 1592-1598	Museo de Antequera	Antequera
269	Virgen con Niño , San Juanito y una niña	Antonio Mohedano	c. 1592-1598	Museo de Antequera	Antequera
270	Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito	Juan de Roelas	c. 1610-1615	Museo de Bellas Artes	Sevilla
271	Virgen con Niño y San Juanito	Juan de Roelas	c. 1610-1616	Fundación Selgas-Fagalde	Cudillero
272	Sagrada Familia con San Juanito y sus padres	Francisco de Zurbarán	c. 1630-1635	Colección Marqués de Campo Real	Madrid
273	Virgen con Niño y San Juanito	Francisco de Zurbarán	c. 1658	Museum of Art	San Diego
274	Virgen con Niño y San Juanito	Francisco de Zurbarán	1622	Museo de Bellas Artes	Bilbao
275	Virgen con Niño y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1640-1645	Stirling Waxwell Collection, Pollock House	Glasgow
276	Virgen con Niño y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1645-1650	Colección particular	
277	Sagrada Familia y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo y taller	c. 1670	Museo de Bellas Artes	La Habana
278	Sagrada Familia y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Belvoir Castle	Reino Unido
279	Sagrada Familia y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Wallace Collection	Londres
280	Sagrada Familia y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Fogg Art Institute	Cambridge (EE.UU.)
281	Sagrada Familia y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Colección del marqués de Landsdowne	Reino Unido
282	Virgen de Sevilla	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	Musée du Louvre	París
283	Tabla de Thetford	Anónimo inglés	c. 1325-1350	Musée de Cluny	París
284	La educación de la Virgen (detalle de la tabla de Thetford)	Anónimo inglés	c. 1325-1350	Musée de Cluny	París
285	La educación de la Virgen	Escuela de Nottigham	Mediados del siglo XV	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
286	La educación de la Virgen	Bernard Strigel	c. 1505	Germanisches Nationalmuseum	Nuremberg
287	La educación de la Virgen	Anónimo	c. 1510-1520	Victoria & Albert Museum	Londres
288	La educación de la Virgen	Anónimo	1548	Iglesia de Sainte-Anne-la-Palud	Plonévez-Porzay
289	La educación de la Virgen	Peter Paul Rubens	1625-1626	Koninklijk Museum	Amberes
290	La educación de la Virgen	George de la Tour	1650	Frick Collection	Nueva York
291	La educación de la Virgen	Ramón Destorrent	c. 1353	Museu Nacional de Arte Antiga	Lisboa
292	La educación de la Virgen	Anónimo	Siglo XV	Metropolitan Museum	Nueva York

293	Retablo de Santa Ana	Bernart Despuig	c. 1440-1450	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
294	Retablo de la Virgen de la leche	Nicolás Falcó	Comienzos del siglo XV	Museo de Bellas Artes	Valencia
295	La educación de la Virgen	Alonso Cano	c. 1650-1655	Colección Banco Santander	Boadilla del Monte
296	La educación de la Virgen	Juan Carreño de Miranda	c. 1674	Museo del Prado	Madrid
297	La educación de la Virgen	Francisco Pérez Sierra	Segunda mitad del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
298	La educación de la Virgen	Juan de Roelas	c. 1610-1615	Museo de Bellas Artes	Sevilla
299	La educación de la Virgen	Juan Martínez Montañés	1627	Convento de Santa Ana	Sevilla
300	La educación de la Virgen	Atribuido a Diego Velázquez	c. 1617	Yale University Art Gaallery	New Haven
301	La educación de la Virgen	José Montes de Oca	1740	Museo Nacional de Escultura	Valladolid
302	La educación de la Virgen	José Montes de Oca	c. 1714 o 1740	Colegiata de El Salvador	Sevilla
303	Santa Ana con la Virgen Niña	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1645-1650	Paradero desconocido	
304	Santa Ana con la Virgen Niña	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1645-1650	Museo del Prado	Madrid
305	La educación de la Virgen	Andrés Pérez	Comienzos del siglo XVIII	Museo de Bellas Artes	Córdoba
306	La educación de la Virgen	Pedro Roldán	1672	Iglesia de Santa Cruz	Sevilla
307	La educación de la Virgen	Francisco Ruiz Gijón y Cristóbal Ramos (San Joaquín)	1675	Iglesia de la Magdalena	Sevilla
308	La educación de la Virgen	Jacques Stella	1640	Musée des Beaux-Arts	Ruán
309	San Joaquín con la Virgen niña	Francisco Camilo	Segundo tercio del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
310	San Joaquín con la Virgen niña	Francisco Camilo	c. 1650-1673	Biblioteca Nacional	Madrid
311	La educación de la Virgen	Juan Carreño de Miranda	c. 1674	Colección Banco Sabadell	
312	Santa Ana y la Virgen niña	Francisco Pérez Sierra	Segunda mitad del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
313	Virgen niña con San Joaquín	Tomás Fernández de Moya	Siglo XVII	Museo Diocesano	Ciudad Real
314	San Joaquín con la Virgen niña	Vicente Berdusán	c. 1673	Museo provincial	Zaragoza
315	Santa Ana con la Virgen niña	Vicente Berdusán	c. 1673	Museo provincial	Zaragoza
316	La Virgen niña con Santa Ana	Vasco Pereira	c. 1598	Museo de Bellas Artes	Sevilla
317	La Virgen niña con Santa Ana	Juan Martínez Montañés	1632 (La Virgen es copia del original de 1931)	Iglesia del Buen Suceso	Sevilla

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

318	María servida por un ángel	Anónimo	Primer cuarto del siglo XIV	Iglesia de San Salvador de Cora	Estambul
319	La entrega de la púrpura a la Virgen	Anónimo	Primer cuarto del siglo XIV	Iglesia de San Salvador de Cora	Estambul
320	Virgen cosiendo	Hieronymus Wierix	Anterior a 1619	Biblioteca Nacional	Madrid
321	Virgen cosiendo	Guido Reni	c.1606-1611	Palazzo del Quirinale	Roma
322	Virgen cosiendo	Copia de Guido Reni	Siglo XVII	Musée Ingres	Montauban
323	Virgen cosiendo	Copia de Guido Reni	Siglo XVII	Haddo House	Aberdeenshire
324	Virgen cosiendo	Guido Reni	c.1640-1642	Museo del Hermitage	San Petersburgo
325	Virgen cosiendo	Atribuido a Elisabetta Sirani	Siglo XVII	Colección particular	
326	La Virgen en el Templo	Luis Borrásá	Finales del siglo XIV	Iglesia de San Francisco	Villafranca del Penedés
327	La Virgen y los pretendientes	Pedro Berruguete	c. 1485-1490	Iglesia de Santa Eulalia	Paredes e Nava
328	Virgen niña rezando	Francisco de Zurbarán	c. 1640-1645	Metropolitan Museum	Nueva York
329	Virgen niña rezando	Francisco de Zurbarán	c. 1660	Museo del Hermitage	San Petersburgo
330	Virgen niña rezando	Francisco de Zurbarán	c. 1660	Fundación Rodríguez Acosta	Granada
331	Virgen niña dormida	Francisco de Zurbarán	c. 1665	Colección particular	París
332	Virgen niña dormida	Francisco de Zurbarán	c. 1655-1660	Catedral de Jerez	Jerez de la Frontera
333	Virgen niña dormida	Francisco de Zurbarán	c. 1655	Colección Banco Santander	Boadilla del Monte
334	Virgen niña hilando	Atribuido a Juan Simón Gutiérrez	Finales del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
335	Virgen niña hilando	Anónimo	Finales del siglo XVII o comienzos del XVIII	Diputación provincial	Huelva
336	Virgen niña hilando	Anónimo	Finales del siglo XVII o comienzos del XVIII	Catedral	Córdoba
337	Virgen niña hilando	Anónimo	Finales del siglo XVII o comienzos del XVIII	Museo Pedro de Osma	Lima
338	Virgen niña hilando	Anónimo	Finales del siglo XVII o comienzos del XVIII	Colección particular	
339	Alegoría de la Inmaculada Concepción	Juan de Roelas	1614	Museo Nacional de Escultura	Valladolid
340	Inmaculada	Carlo Crivelli	1492	National Gallery	Londres
341	Inmaculada	Atribuido a Luca y Francesco Signorelli	c. 1523	Museo Diocesano	Cortoria
342	Inmaculada	Giorgio Vasari	1541	Iglesia dei Santi Apostoli	Florenia
343	Inmaculada	Atribuido a Domenico Campagnola	Mediados del siglo XV	British Museum	Londres

344	Inmaculada	Hieronymus Wierix	Anterior a 1619	British Museum	Londres
345	Santa y la Inmaculada	Bartolomeo Cesi	c. 1600	Pinacoteca Nazionale	Bolonia
346	Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana	Francisco de Herrera el viejo	c. 1635	Colección Focus-Abengoa	Sevilla
347	Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana	Francisco de Zurbarán	c. 1638	National Gallery	Edimburgo
348	Inmaculada	Felipe Vigarny	1504	Museo de la Universidad	Salamanca
349	Inmaculada	Vicente Maçip y Juan de Juanes	c. 1532-1535	Colección Banco Santander	Boadilla del Monte
350	Inmaculada	Juan de Juanes	c. 1562	Iglesia de Santo Tomás y San Felipe	Valencia
351	Inmaculada	Cristóbal Gómez	1589	Palacio Arzobispal	Sevilla
352	Inmaculada	Diego López Bueno	1602	Iglesia de Santiago	Sevilla
353	Inmaculada	Juan de Mesa	c. 1610	Convento de San José del Carmen	Sevilla
354	Inmaculada	Juan Martínez Montañés	c. 1628	Catedral de Sevilla	Sevilla
355	Inmaculada	Gregorio Fernández	c. 1627	Catedral de Astorga	Astorga
356	Inmaculada	Raphael Sadeler I	c. 1580	British Museum	Londres
357	Inmaculada	Rafaello Schimimossi	c. 1605	British Museum	Londres
358	Inmaculada	Hieronymus Wierix	Anterior a 1619	British Museum	Londres
359	Inmaculada niña	Seguidor de Vicente Berdusán	1663	Hospital de Santa María de Gracia	Tudela
360	Inmaculada	Diego Velázquez	c. 1618-1619	National Gallery	Londres
361	Inmaculada con San Juan	El Greco	c. 1580-1586	Museo de Santa Cruz	Toledo
362	Inmaculada	Francisco de Zurbarán	c. 1625-1630	Museo del Prado	Madrid
363	Inmaculada	Francisco de Zurbarán	c. 1628-1630	Museo del Prado	Madrid
364	Inmaculada adolescente	Francisco de Zurbarán	1632	Museo Nacional de Arte de Cataluña	Barcelona
365	Inmaculada	Francisco de Zurbarán	c. 1635	Museo Diocesano	Sigüenza
366	Inmaculada	Francisco de Zurbarán	c. 1656	Museo del Prado	Madrid
367	Adoración de los pastores	Francisco de Zurbarán	c. 1638	Museo de Grenoble	Grenoble
368	Inmaculada adolescente con dos alegorías	Francisco de Zurbarán	c. 1660-1665	National Gallery	Dublín
369	Inmaculada	Francisco de Zurbarán	1661	Szépművészeti Múzeum	Budapest
370	Inmaculada adolescente	Francisco de Zurbarán	1661	Iglesia de Saint-Gervais et Saint-Protais	Langon
371	Inmaculada del facistol	Alonso Cano	1655	Catedral de Granada	Granada
372	Inmaculada niña	Sebastián de Llanos Valdés	1665	Colección particular	
373	Inmaculada niña	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660	Musée du Louvre	París

373a	Inmaculada niña	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	British Museum	Londres
374	Inmaculada niña	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	Museo del Prado	Madrid
375	Inmaculada del coro	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1668	Museo de Bellas Artes	Sevilla
376	Virgen de los plateros	Juan de Valdés Leal	c. 1654-1656	Museo de Bellas Artes	Córdoba
377	Inmaculada niña	Juan de Valdés Leal	c. 1670-1672	Colección particular	
378	Inmaculada adolescente	Juan de Valdés Leal	c. 1665	Museo de Bellas Artes	Sevilla
379	Inmaculada adolescente	Juan de Valdés Leal	c. 1682	Museo del Prado	Madrid
380	Alegoría de la Inmaculada	Juan de Valdés Leal	c. 1675-1685	Courtauld Gallery	Londres
381	Inmaculada	Cornelis Schut el Joven	Finales del siglo XVII o comienzos del XVIII	Museo de Bellas Artes	Córdoba
382	San Juanito yendo al desierto	Anónimo	Siglo XIII	Cúpula del baptisterio	Floencia
383	San Juanito yendo al desierto	Andrea Pisano	1329	Puerta sur del baptisterio	Floencia
384	San Juanito yendo al desierto	Giovanni Baronzio	c. 1330-1340	Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano
385	San Juanito yendo al desierto	Giovanni di Paolo	c. 1450	Art Institute	Chicago
386	San Juanito yendo al desierto	Giovanni di Paolo	c. 1450	National Gallery	Londres
387	La despedida de San Juan de sus padres	Juan Martínez Montañés	1610-1620	Iglesia de la Anunciación	Sevilla
388	La despedida de San Juan de sus padres	Massimo Stazione	c. 1635	Museo del Prado	Madrid
389	San Juanito	Antonio Rosellino	c. 1470	National Gallery	Washington
390	San Juanito	Benedetto di Maiano	1465	Pinacoteca Comunale	Faenza
391	San Juanito	Michelangelo Buonarroti	1495		Úbeda
392	San Juanito con el cordero	Bernardino Luini	Primer tercio del siglo XVI	Colección particular	
393	San Juanito	Piero di Cosimo	Finales del siglo XV	Metropolitan Museum	Nueva York
394	San Juanito	Guido Cagnacci	c. 1637-1640	Casa di Risparmio	Rimini
395	San Juanito	Anónimo boloñés	Finales del siglo XVII	Colección particular	
396	San Juanito	Stefano della Bella	c. 1641	Colección particular	
397	San Juanito	Jacob van Oost	c. 1630-1635	Galleria Luigi Caretto	Turín
398	San Juanito con ángeles	Anónimo flamenco	c. 1660	Museo de Bellas Artes	Sevilla
399	San Juanito	Pedro de Mena	1674	Museo de Bellas Artes	Sevilla
400	San Juanito con el cordero	Juan del Castillo	c. 1610-1620	Convento de santa Isabel	Sevilla
401	San Juanito con el cordero	Juan de Uceda	c. 1610-1620	Iglesia de la Anunciación	Sevilla
402	San Juanito rezando a Dios	Juan de Uceda	c. 1610-1620	Iglesia de la Anunciación	Sevilla

403	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1650	Kunsthistorisches Museum	Viena
404	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	National Gallery	Londres
405	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1670	Colección del duque de Buccleugh	
406	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1670	Meadow Brook Hall	Rochester (Michigan)
407	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1655-1660	Museo del Prado	Madrid
408	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1671	Hospital de la Caridad	Sevilla
409	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1675	National Gallery	Dublín
410	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1675	Museo del Prado	Madrid
411	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Kunsthalle	Hamburgo
412	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Musée du Louvre	París
413	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Metropolitan Museum	Nueva York
414	San Juanito con el cordero	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Kunsthalle	Hamburgo
415	San Juanito con el cordero	Taller de Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Museo Pushkin	Moscú
416	San Juanito con el cordero	Francisco Meneses Osorio	Segunda mitad del siglo XVII	Museo de Bellas Artes	Sevilla
417	San Juanito con el cordero	Juan de Valdés Leal	Segunda mitad del siglo XVII	Colección particular	
418	San Juanito con el cordero	Juan de Valdés Leal	Segunda mitad del siglo XVII	Colección particular	
419	San Juanito con el cordero	Lucas Valdés	Finales del siglo XVII - comienzos del siglo XVIII	Musée du Louvre	París
420	San Juanito con el cordero	Domingo Martínez	Finales del siglo XVII - comienzos del siglo XVIII	Colección Brauer	Zurich
421	San Juanito con el cordero	Juan de Espinal	Mediados del siglo XVIII	Colección particular	
422	San Juan adolescente	Andrea del Sarto	c. 1528	Galleria degli Uffizi	Florencia
423	San Juan adolescente	Michelangelo Merisi da Caravaggio	c. 1610	Öffentliche Kunstsammlung	Basilea
424	San Juan adolescente	Pierre Mingnard	c. 1679	Museo del Prado	Madrid
425	San Juan adolescente	José de Ribera	1641	Museo del Prado	Madrid

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

426	San Juan adolescente	Antonio del Castillo	c. 1650	Biblioteca Nacional	Madrid
427	El encuentro de San Juan con unos campesinos a la salida del desierto	Antonio del Castillo	c. 1655-1660	Museo Cerralbo	Madrid
428	San Juan adolescente	Atribuido a Alonso Cano y a Diego Velázquez	c. 1618-1625	Art Institute	Chicago
429	San Juan adolescente	Francisco de Zurbarán	c. 1638-1639	Museo de Bellas Artes	Cádiz
430	San Juan adolescente	Francisco de Zurbarán	c. 1650	Catedral	Sevilla
431	San Juan adolescente	Francisco de Zurbarán	c. 1659	Colección particular	Madrid
432	San Juan adolescente	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1675	Colección particular	Nueva York
433	San Juan adolescente	Bartolomé Esteban Murillo	Mediados del siglo XVII	Kunsthalle	Hamburgo
434	San Juan adolescente	Bartolomé Esteban Murillo	Mediados del siglo XVII	Pinacoteca Albertina	Viena
435	San Juan adolescente	Bartolomé Esteban Murillo	Mediados del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
436	San Juan adolescente	Bartolomé Esteban Murillo	Mediados del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
437	San Juan adolescente	Anónimo sevillano	c. 1680-1700	Museo del Prado	Madrid
438	San Juanito servido por ángeles	Juan Martínez Montañés	c. 1610-1620	Iglesia de la Anunciación	Sevilla
439	San Juanito servido por ángeles	Juan del Castillo	c. 1640-1646	Colección particular	
440	San Juanito servido por ángeles	Juan del Castillo	c. 1640	Museo de Bellas Artes	Sevilla
441	Retablo de la Virgen, Jesús y San Juanito	Maestro del Paraíso de Frankfurt	c. 1410-1420	Staatliche Kunsthalle	Karlsruhe
442	Niño Jesús y San Juanito	Leonardo da Vinci	c. 1490-1500	Royal Library	Windsor
443	Niño Jesús y San Juanito	Joos van Cleve y taller	c. 1520-1525	Art Institute	Chicago
444	Niño Jesús y San Juanito	Joos van Cleve y taller	Siglo XVI	Colección particular	
445	Niño Jesús y San Juanito	Joos van Cleve y taller	Siglo XVI	Museo Capodimonte	Nápoles
446	Niño Jesús y San Juanito	Marco d'Oggiono y taller	Siglo XVI	Colección real británica	Reino Unido
447	Virgen con Niño y San Juanito	Marco d'Oggiono y taller	Siglo XVI	Colección Thuelin	París
448	Niño Jesús y San Juanito	Bernardo de Conti y taller	Siglo XVI	Pinacoteca Brera	Milán
449	Sagrada Familia y San Juanito	Bernardino Luini	Siglo XVI	Museo del Prado	Madrid
450	Niño Jesús y San Juanito	Copia de Bernardino Luini	Siglo XVI	Museo del Prado	Madrid
451	Niño Jesús y San Juanito	Quentin Massys	Anterior a 1530	Chatsworth House	Derbyshire
452	Niño Jesús y San Juanito	Bernardino Luini	Primer tercio del siglo XVI	National Gallery	Ottawa

453	Niño Jesús y San Juanito	Guido Reni a partir de Agostino Carracci	Primera mitad del siglo XVII	British Museum	Londres
454	Niño Jesús y San Juanito	Guido Reni	Primera mitad del siglo XVII	British Museum	Londres
455	Niño Jesús y San Juanito	Guido Reni	c. 1640	National Gallery	Londres
456	Niño Jesús y San Juanito	Peter Paul Rubens	Primer tercio del siglo XVII	Château Chenonceau	Chenonceau
457	Niño Jesús y San Juanito	Christoffel Jeghel a partir de Rubens	Primer tercio del siglo XVII	British Museum	Londres
458	Niño Jesús y San Juanito y ángeles	Peter Paul Rubens y Frasc Snyders	c. 1615-1620	Art Institute	Chicago
459	Niño Jesús y San Juanito y ángeles	Taller de Peter Paul Rubens y Frasc Snyders	c. 1620-1629	Kingston Lacy Estate	Dorset
460	Niño Jesús y San Juanito	Peter Paul Rubens y Anton van Dyck	c. 1618-1620	Museo del Prado	Madrid
461	Niño Jesús y San Juanito	Anton van Dyck	c. 1639	Colección real británica	Reino Unido
462	Niño Jesús y San Juanito	Anton van Dyck	c. 1638-1640	Dulwich Gallery	Londres
463	Niño Jesús y San Juanito	Alonso Cano	c. 1665	Museo del Hermitage	San Petersburgo
464	Niño Jesús y San Juanito	Alonso Cano	c. 1660-1667	Museo del Prado	Madrid
465	Niño Jesús y San Juanito	Juan Antonio Frías y Escalante	c. 1668	Museo del Prado	Madrid
466	Niño Jesús y San Juanito	Juan de Uceda	c. 1610-1620	Iglesia de la Anunciación	Sevilla
467	Abrazo del Niño Jesús y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Museo del Hermitage	San Petersburgo
468	Abrazo del Niño Jesús y San Juanito	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Fondo Cultural Villar Mir	
469	Los niños de la concha	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670-1675	Museo del Prado	Madrid
470	Niño Jesús abrazando la cruz con San Juanito	Juan de Valdés Leal	c. 1660-1665	Colección particular	
471	Niño Jesús y San Juanito	Juan Simón Gutiérrez	Finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII	Hermanidad del Silencio	Sevilla
472	Niño Jesús y San Juanito	Anónimo sevillano	Siglo XVIII	Colección particular	
473	Niño Jesús y San Juanito	Francisco Pérez de Pineda el Joven	Anterior a 1732	Colección particular	Madrid
474	Hermes crióforo	Copia de Calamis	Siglo III-siglo IV	Museo Barracco	Roma
475	Moscóforo	Anónimo	c. 570 a.C.	Museo de la Acrópolis	Atenas
476	Orfeo	Anónimo	Siglos I-III d.C.	Museo Archeologico Nazionale Antiquarium Turrituanu	Porto Torres
477	Orfeo	Anónimo	Siglo III d.C.	Museo Archeologico	Ravena
478	Buen Pastor	Anónimo	Mediados del siglo III	Museo Pio Cristiano, Musei Vaticani	Ciudad del Vaticano

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

479	Buen Pastor	Anónimo	c. 325	Casa de Pilatos	Sevilla
480	Buen Pastor	Anónimo	Siglo III	Catacumba de San Calixto	Roma
481	Buen Pastor	Anónimo	Siglo V	Mausoleo de Gala Placidia	Ravena
482	Buen Pastor	Anónimo	c. 1460-1465	Staatliche Graphische Sammlung	Munich
483	Parábola del Buen Pastor	Anónimo	1509	British Museum	Londres
484	Parábola del Buen Pastor	Anónimo	1511	British Museum	Londres
485	Parábola del Buen Pastor	Anónimo	1580	British Museum	Londres
486	Buen Pastor	Anónimo	c. 1527-1529	Gros-Horloge	Ruán
487	Buen Pastor	Frei Carlos	c. 1520	Museu de Arte Antiga	Lisboa
488	Portada de <i>Von den Conciliis und Kirchen</i>	Lutero	1539		
489	Buen Pastor	Lucas Cranach y taller	c. 1540	Angermuseum	Erfurt
490	Buen Pastor	Raphael Sadeler I	1580	British Museum	Londres
491	El Buen Pastor conduciendo su rebaño a la Jerusalén celeste	Julius Goltzius a partir de Mateen de Vos	c. 1600	British Museum	Londres
492	El Buen Pastor conduciendo su rebaño a la Jerusalén celeste	Hans Bol	c. 1575-1600	British Museum	Londres
493	Buen Pastor	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	Colección de los descendientes de Mrs. George Lane	Peterborough
494	Buen Pastor	Taller de Bartolomé Esteban Murillo	Segunda mitad del siglo XVII	Museum of Fine Arts	Boston
495	Buen Pastor	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1666-1670	Museo del Prado	Madrid
496	Jeu des Fables	Stefano della Bella	1664	British Museum	Londres
497	Buen Pastor	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1675-1682	Städelisches Kunstinstitut	Frankfurt am Main
498	Buen Pastor	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1670	Museo del Prado	Madrid
499	Buen Pastor	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Musée du Louvre	París
500	Buen Pastor	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670	Paul Getty Museum	Malibú
501	Buen Pastor	Seguidor de Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665	Hunterian Museum and Art Gallery William Hunter collections	Glasgow
502	Buen Pastor	Seguidor de Valdés Leal	c. 1680	Haddo House	Aberdeen-shire
503	Buen Pastor	Juan de Valdés Leal	c. 1680	Colección particular	
504	Buen Pastor	Domingo Martínez	Finales del siglo XVII o comienzos del XVIII	Colección Brauer	Zurich
505	Buen Pastor	Domingo Martínez	Finales del siglo XVII o	Colección Brauer	Zurich

comienzos del XVII					
506	Buen Pastor	Juan Simón Gutiérrez	c. 1700-1710	Colección particular	
507	Buen Pastor	Seguidor de Alonso Miguel de Tovar	Comienzos del siglo XVIII	Colección particular	
508	Divina Pastora	Seguidor de Alonso Miguel de Tovar	Comienzos del siglo XVIII	Colección particular	
509	Buen Pastor	Anónimo	Siglo XVIII	Iglesia de Nuestra Señora del Rosario	Martín de la Jara
510	Aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona	Juan de Valdés Leal	c. 1673-1675	Iglesia de San Ignacio	Lima
511	Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco	Sebastián de Llanos Valdés	1664	Catedral	Sevilla
512	Virgen del Rosario	Sebastián Gómez, el Mulato	1690	Museo de Bellas Artes	Sevilla
513	Sagrada Familia con Santo Domingo y San Francisco de Asís	Domingo Martínez	c. 1729-1733	Convento de Santa Isabel	Madrid
514	Natividad	Bernardino Luini	c. 1520-1525	Musée du Louvre	París
515	Sagrada Familia	Juan de Uceda	1623	Museo de Bellas Artes	Sevilla
516	Sagrada Familia	Juan Simón Gutiérrez	1689	Convento de Madres Agustinas	Medina Sidonia
517	Visión de la cruz en el taller de Nazaret	Juan de Valdés Leal	c. 1665-1669	Musée Goya	Castres
518	Sagrada Familia	Juan de Valdés Leal	c. 1673-1675	Catedral de Baeza	Baeza
519	Taller de Nazaret	Juan de Valdés Leal	c. 1680-1685	Museo de Bellas Artes	Sevilla
520	Taller de Nazaret	Francisco Antolínez	Siglo XVII	Colección particular	
521	Sagrada Familia con san Juanito	Domingo Martínez	c. 1730-1735	Catedral	Granada
522	Ego dormio et cor meum vigilat	Giacomo Francia	c.1510-1530	British Museum	Londres
523	Niño dormido sobre una calavera	Barthel Beham	1525	British Museum	Londres
524	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Anónimo a partir de Guido Reni	Siglo XVII	British Museum	Londres
525	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Anónimo a partir de Guido Reni	Siglo XVII	British Museum	Londres
526	Eros dormido	Anónimo	Siglo I d.C.	Museo Arqueológico Nacional	Madrid
527	Eros dormido	Anónimo	Siglo I d.C.	Museo Arqueológico y de Historia	Elche
528	Eros dormido	Anónimo	c. 120-130 d. C.	Museo del Prado	Madrid
529	Eros dormido	Anónimo	c. 120-130 d. C.	Museo Arqueológico Nacional	Madrid
530	Eros dormido	Parmigianino	c. 1524-1530	British Museum	Londres
531	Eros dormido	Giovanni Battista Scultori	1538	British Museum	Londres
532	Eros dormido	Lorenzo Loti	Mediados del siglo XVII	British Museum	Londres

La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana

533	Eros dormido	Michelangelo Merisi da Caravaggio	1608	Galleria Palatina	Florenia
534	Eros dormido	Luigi Miradori	Siglo XVII	Museo Civico "Ala Ponzone"	Cremona
535	Mors omnia aequat	Bartel Berham	c. 1528-1530	British Museum	Londres
536	Mors omnia aequat	Bartel Berham	c. 1528-1530	British Museum	Londres
537	Hodie mihi, cras tibi	Bartholomäus Spranger	c. 1600-1611	Castillo real de Wawel	Cracovia
538	Virgen del Silencio y San Juanito	Luis de Morales	c. 1570	Museo del Prado	Madrid
539	Virgen con Niño dormido	Eugenio Cajés	c. 1618	Museo del Prado	Madrid
540	Virgen con Niño dormido	Alonso Cano	c. 1646-1650	Monasterio San Lorenzo	El Escorial
541	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Jerónimo de Bobadilla	1668	Museo del Hermitage	San Petersburgo
542	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Copia de Guido Reni	Siglo XVII	Art Museum	Princeton
543	El sueño de Jesús	Bartolomeo Schedoni	c. 1605	Musée Magnin	Dijon
544	Niño Jesús sobre la cruz	Atribuido a Orazio Gentileschi	Siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
545	Niño Jesús sobre la cruz	Atribuido a Jerónimo Hernández	c. 1575-1580	Ermita de Nuestra Señora del Valle	Manzanilla
546	Niño Jesús dormido	Pablo de Rojas	c.1570-1580	Convento de San José	Granada
547	Niño Jesús dormido	Anónimo	Siglo XVII	Convento de San José del Carmen	Sevilla
548	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Anónimo	Siglo XVII	Museo Nacional de Escultura	Valladolid
549	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Alonso del Arco	1681	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	Madrid
550	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo y taller	c. 1660-1665	Museo del Prado	Madrid
551	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	Earls Croome	Worcester
552	Niño Jesús dormido	Cornelis Schut el Joven	1675	Museo de Bellas Artes	Sevilla
553	Virgen con Niño dormido y San Juanito	Cornelis Schut el Joven	Final del siglo XVII	Catedral	Sevilla
554	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670-1675	Graves Gallery	Sheffield
555	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1680	British Museum	Londres
556	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1681	Biblioteca Nacional	Madrid
557	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1655-1660	Paradero desconocido	
558	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1665	Museo del Prado	Madrid
559	Niño Jesús dormido	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1660-1670	Colección particular	

560	Piedad con ángeles	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1665-1668	Museo de Bellas Artes	Sevilla
561	Niño Jesús dormido sobre la cruz	Taller de Bartolomé Esteban Murillo	Segunda mitad del siglo XVII	Colección particular	
562	Niño Jesús dormido y San Juanito	Atribuido a Alonso Miguel de Tovar	Siglo XVIII	Colección particular	
563	Niño Jesús dormido sobre un corazón	Anónimo sevillano	Siglo XVII	Colección particular	
564	Cor Iesu amanti sacrum	Hieronymus Wierix	c. 1630-1640	British Museum	Londres
565	Espinario	Anónimo	Siglo I a.C.	Musei Capitolini	Roma
566	Casa de Nazaret	Francisco de Zurbarán	c. 1644-1645	The Cleveland Museum of Art	Cleveland
567	Casa de Nazaret	Francisco de Zurbarán	c. 1644-1645	Fondo Cultural Villar Mir	
568	Casa de Nazaret	Francisco de Zurbarán	c. 1644-1645	Colección Colomer	
569	Niño de la espina	Francisco de Zurbarán	Mediados del siglo XVII	Museo de Bellas Artes	Sevilla
570	Niño de la espina	Francisco de Zurbarán	Mediados del siglo XVII	Museo de Bellas Artes	Sevilla
571	Niño de la espina	Atribuido a Juan Simón Gutiérrez	Final del siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
572	Niño Jesús de la espina	Anónimo	Final del siglo XVII	Diputación provincial	Huelva
573	Niño de la espina	Anónimo	Final del siglo XVII	Colección particular	
574	Nudum Iesum, nudus sequere	Hieronymus Wierix	Anterior a 1619	British Museum	Londres
575	In laboribus a iuventute mea	Hieronymus Wierix	Anterior a 1619	British Museum	Londres
576	Tota vita mea obsita spinis	Cornelis Galle II	c. 1627-1629	British Museum	Londres
577	Niño Jesús con la cruz	Anónimo	c. 1475-1485	Koninklijke Bibliotheek	La Haya
578	Niño Jesús con los atributos de la pasión	Anónimo flamenco	Siglo XVII	Colección particular	
579	Niño Jesús con los atributos de la pasión	Anónimo flamenco	Siglo XVII	Dulwich Gallery	Londres
580	Niño Jesús con los atributos de la pasión	Anónimo	Siglo XVII	Catedral	Córdoba
581	Niño Jesús con la cruz	Alonso Cano	1657	Iglesia de San Fermín de los Navarros	Madrid
582	Niño Jesús de la Mula	Anónimo	Segundo tercio del siglo XVII	Real Monasterio de la Encarnación	Madrid
583	Niño Jesús pasionario	Anónimo	Siglo XVII	Museo del Prado	Madrid
584	Niño Jesús con la cruz	Anónimo sevillano	Siglo XVII	Metropolitan Museum	Nueva York
585	Niño Jesús pasionario	Domingo Martínez	c. 1735-1740	Colección particular	Pontevedra
586	Niño Jesús pasionario	Domingo Martínez	Segundo tercio del siglo XVIII	Iglesia de San Francisco de Asís	Soria
587	Niño Jesús pasionario	Juan de Espinal	Mediados del siglo XVIII	Colección particular	

589	Salvator Mundi	Tiziano Vecellio	1570	Museo del Hermitage	San Petersburgo
590	Salvator Mundi	Francisco de Zurbarán	1638	Museo del Prado	Madrid
591	Salvator Mundi	Il Boltraffio	c. 1510	Accademia Carrara	Bérgamo
592	Salvator Mundi	Giampietrino	Primera mitad del siglo XVI	Museo Pushkin	Moscú
593	Salvator Mundi	Seguidor de Guercino	Siglo XVII	Dulwich Gallery	Londres
594	Salvator Mundi	Simone Cantarini	Mediados del siglo XVII	Accademia Carrara	Bérgamo
595	Salvator Mundi	Elisabetta Sirani	c. 1655-1665	Colección particular	
596	Salvator Mundi	Hyacinthe Rigaud	c. 1700-1710	Colección particular	
597	Salvator Mundi	Louis de Boulogne el Joven	c. 1704	Colección particular	
598	Salvator Mundi	Francisco Meneses Osorio	c. 1700 - 1710	Colección particular	
599	Cristo resucitado	Dirk Bouts	c. 1455	Norton Simon Museum of Art	Pasadena
600	Cristo resucitado	Hans Holbein	c. 1499-1500	Staatsgalerie	Stuttgart
601	Cristo resucitado	Andrea Mantegna	c. 1457-1459	San Zeno	Verona
602	Cristo resucitado	Piero della Francesca	c. 1463	Museo Civico	Sansepolcro
603	Cristo resucitado	Fra Angelico	c. 1437-1446	Convento de San Marcos	Floencia
604	Cristo resucitado	Perugino	c. 1499	Pinacoteca Vaticana	Ciudad del Vaticano
605	Cristo resucitado	Veronés	c. 1560	San Francesco alla Vigna	Venecia
606	Cristo resucitado	Giovanni Bellini	c. 1475-1479	Staatliche Museum	Berlín
607	Cristo resucitado	Tintoretto	1580	Scuola Grande di San Rocco	Venezia
608	Cristo resucitado	Alberto Durero	1510	Pinacoteca Albertina	Viena
609	Moneda del emperador Joviniano llevando el lábaro con el crismón	Anónimo	c. 363-364	British Museum	Londres
610	Niño Jesús triunfante	Lucas Cranach el Viejo	Primera mitad del siglo XVII	Rijksmuseum	Ámsterdam
611	Niño Jesús triunfante	Lucas Cranach el Viejo	Primera mitad del siglo XVII	Rijksmuseum	Ámsterdam
612	Niño Jesús triunfante	Albrecht Altdorfer	Primer tercio del siglo XVII	Rijksmuseum	Ámsterdam
613	Niño Jesús triunfante	Hieronymus Wierix	Antes de 1619	Rijksmuseum	Ámsterdam
614	Niño Jesús triunfante	Johann Sadeler I	Siglo XVI	British Museum	Londres
615	Niño Jesús triunfante	Johann Sadeler I	Siglo XVI	Rijksmuseum	Ámsterdam
616	Niño Jesús triunfante	Hieronymus Wierix	Anterior a 1615	British Museum	Londres
617	Niño Jesús triunfante	Hieronymus Wierix	Antes de 1619	British Museum	Londres
618	Niño Jesús triunfante	Hans Sebald Beham	1521	Rijksmuseum	Ámsterdam
619	Niño Jesús triunfante	Crispijn van de Passe I	Finales del siglo XVI o principios del XVII	Rijksmuseum	Ámsterdam

620	Niño Jesús triunfante	Anónimo (firmado N.G.)	c. 1580-1620	British Museum	Londres
621	Niño Jesús triunfante	Maarten de Vos	Siglo XVI	Museo del Patriarca	Valencia
622	Niño Jesús triunfante	Anton van Dyck	c. 1700	Abadía agustina	Sankt Florian
623	Niño Jesús triunfante	Anónimo	1461	Museo Bardini	Florenia
624	Niño Jesús triunfante	Cavalier d'Arpino	c. 1600	Galleria Sabauda	Turín
625	Niño Jesús bendiciendo	Guercino	c. 1656	The Smith College Museum of Art	Northampton
626	San Antonio de Padua con el Niño Jesús	Guercino	c. 1656	Colección particular	
627	Niño Jesús triunfante	Il Baciccio	c. 1667	Musei di Strada Nuova Palazzo Rosso	Génova
628	Niño Jesús triunfante	Vicente Berdusán	Segunda mitad del siglo XVII	Biblioteca Nacional	Madrid
629	Niño Jesús triunfante	Antonio Palomino	c. 1695	Iglesia de San Miguel y San Julián	Valladolid
630	Niño Jesús triunfante	Seguidor anónimo de Antonio Palomino	Finales del siglo XVII	Colección particular	
631	Niño Jesús triunfante	Anónimo	c. 1588	Iglesia de la Anunciación	Sevilla
632	Niño Jesús triunfante	Juan de Roelas	c. 1604-1606	Iglesia de la Anunciación	Sevilla
633	Niño Jesús triunfante	Juan de Roelas	c. 1610	Museo de Bellas Artes	Sevilla
634	Niño Jesús triunfante	Pablo Legot	c. 1629	Iglesia de Santa María de la Oliva	Lebrija
635	Niño Jesús triunfante	Francisco de Zurbarán	c. 1629-1630	Museo Pushkin	Moscú
636	Niño Jesús triunfante	Seguidor anónimo de Zurbarán	Siglo XVII	British Museum	Londres
637	Niño Jesús triunfante	Francisco de Herrera el viejo	c. 1638-1639	Iglesia de Santa María de la Oliva	Salteras
638	Niño Jesús triunfante	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1671	Hospital de la Caridad	Sevilla
639	Niño Jesús triunfante	Bartolomé Esteban Murillo	c. 1670-1675	Colección particular	
640	Niño Jesús triunfante	Juan de Valdés Leal	Mediados del siglo XVII	Colección particular	
641	Niño Jesús triunfante	Juan de Sevilla	Siglo XVII	Galería Caylus	Madrid
642	La Adoración del Niño Jesús en el cielo	Lucas Valdés	A partir de 1709	Iglesia de la Magdalena	Sevilla
643	Niño Jesús triunfante	Anton van Dyck	Siglo XVII	Gemaldegalerie	Berlín
644	Niño Jesús triunfante	Anónimo flamenco	Siglo XVII	Colección particular	
645	Niño Jesús triunfante	Pieter van Mol	c. 1650	British Museum	Londres
646	Niño Jesús triunfante	Pieter van Mol	c. 1650	Musée des Beaux-Arts	Caen
647	Niño Jesús triunfante	Atribuido a Mattia Preti	Segunda mitad del siglo XVII	Iglesia de Santo Domingo de Taverna	Catanzaro

648	Niño Jesús triunfante	Círculo de Mattia Preti	Segunda mitad del siglo XVII	Colección particular	
649	Niño Jesús triunfante	Círculo de Jacopo Amigoni	Primera mitad del siglo XVIII	Colección particular	
650	Niño Jesús triunfante	Círculo de Alonso Sánchez Coello	Finales del siglo XVI	Colección particular	
651	Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela	Alonso Sánchez Coello	c. 1575	Museo del Prado	Madrid
652	Niño Jesús triunfante	Antonio de Pereda	1644	Iglesia de San Justo y Pastor	Madrid
653	Niño Jesús triunfante	Juan de Sevilla	Siglo XVII	Colección particular	
654	Niño Jesús triunfante	Anónimo español	Siglo XVII	Musée du Louvre	París
655	Cristo della Minerva (primera versión)	Michelangelo Buonarroti	c. 1520	Monasterio de San Vincenzo	Bassano Romano
656	Summa Confesorum	Domingo de Baltanás Mejía	1516		
657	Sermón en las honras a Felipe II	Juan López de Salmerón	1599		
658	Niño Jesús triunfante	Jerónimo Hernández	c. 1582-1583	Iglesia de la Magdalena	Sevilla
659	Niño Jesús triunfante	Juan Martínez Montañés	1606	Iglesia del Sagrario	Sevilla
660	Niño Jesús triunfante	Francisco Pacheco	c. 1615	Colección particular	
661	Niño Jesús abrazando la cruz	Juan de Valdés Leal	c. 1659	Colección particular	
662	Niño Jesús abrazando la cruz	Juan de Valdés Leal	c. 1660-1665	Colección particular	
663	Niño Jesús abrazando la cruz	Juan de Valdés Leal	c. 1671	Iglesia de Santa Cruz	Sevilla
664	San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja contemplando una alegoría de la Eucaristía	Juan de Valdés Leal	c. 1660-1665	Museo de Bellas Artes	Sevilla
665	Niño Jesús triunfante y eucarístico	Andrés Pérez	Comienzos del siglo XVIII	Colección particular	
666	Niño Jesús triunfante y eucarístico	Domingo Martínez	c. 1740	Iglesia de San Mateo	Baños de la Encina
667	Niño Jesús triunfante y eucarístico	Domingo Martínez	c. 1745-1749	Iglesia de San Luis de los Franceses	Sevilla
668	Niño Jesús triunfante	Anónimo murillesco	Finales del siglo XVII ó comienzos del XVIII	Colección particular	

ÍNDICE DE ARTISTAS

- ALTDORFER, Albretch: 11, 415, 416
- AMIGONI, Jacopo: 430, 429
- ANTOLÍNEZ, Francisco: 10, 383
- APRILE, Antonio Maria: 164, 386
- ARCO, Alonso del: 395
- ARPINO, Cavalier d': 419
- BAÇO, Jacomart: 189
- BACICCIO, Il: 217, 218, 419
- BALTANÁS MEJÍA, Domingo de: 42
- BAROCCI, Federico: 147, 242, 244, 455
- BARONZIO, Giovanni: 252, 412
- BEHAM, Hans Sebald: 11, 388, 392, 417
- BELLA, Stefano della: 323, 369
- BELLINI, Giovanni: 252, 412
- BERDUSÁN, Vicente: 282, 32, 420
- BERRUGUETE, Pedro: 289, 321
- BIAGIO, Baldassare di: 182
- BOBADILLA, Jerónimo de: 10, 392
- BOL, Hans: 365
- BOLTRAFFIO, Il: 410
- BOLSWERT, Schelte Adamsz: 172, 177
- BORRASÀ, Luis: 288, 289
- BOTTICELLI, Sandro: 249
- BOULOGNE EL JOVEN, Jan de: 411, 414
- BOUTS, Dirk: 412
- BROECK, Jurgen van der : 159
- FONTANA, Lavinia : 259
- BRUEGHEL el VIEJO, Jan: 76
- BRONZINO: 76
- BUONARROTI, Miguel Ángel: 164, 185, 250, 321, 390, 432
- BURCKMAIR EL VIEJO, Hans: 254
- BURGUNYA, Joan de: 256
- CAGNACCI, Guido: 322
- CAJÉS, Eugenio: 392
- CALAMIS: 360
- CAMILO, Francisco: 176, 281
- CAMPAGNOLA, Domenico: 297
- CAMPAÑA, Pedro de: 24, 140, 144-154, 160, 190, 303
- CAMPIN, Robert: 234
- CANO, Alonso: 10, 222, 225, 226, 228, 270, 273, 308, 340, 353, 392, 405-407
- CANTARINI, Simone: 411, 414
- CARACCILOLO, Giovanni Battista: 186
- CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da: 78, 185, 336, 337, 390, 400
- CARPACCIO, Vitore: 409
- CARREÑO DE MIRANDA, Juan: 177, 281
- CASTILLO, Juan del: 10, 240, 324,-326, 344-346, 444
- CATENA, Vincenzo: 214
- CERDA, Diego de la: 214
- CESI, Bartolomeo: 298
- CÉSPEDES, Pablo de: 161, 345
- CLEVE, Cornelis van: 254
- CLEVE, Joos van: 349
- CONTI, Bernardino de: 349
- CONCHILLOS FALCÓ, Juan: 406
- CORT, Cornelis: 235, 402

- COSIMO, Piero di: 321, 322
- CRANACH EL VIEJO, Lucas: 11, 163, 199,-
201, 253, 254, 364, 415, 416
- CRAYER, Gaspar de: 175
- CRIVELLI, Carlo: 295, 296
- DESPUIG, Bernart: 272
- DESTORRENT, Ramón: 271, 272
- DONATELLO: 75
- DURERO, Alberto: 11, 75, 77, 145, 185, 253,
254, 257, 409, 412, 452
- DYCK, Anton van: 78, 352, 353, 417, 428
- Escuela de NOTTIGHAM: 173, 268, 271
- ESPINAL, Juan de: 10, 132, 180, 335, 408, 442
- ESPINOSA, Jerónimo Jacinto de: 239
- ESTURMIO, Hernando de: 152-154, 206, 297,
303
- FALCÓ, Nicolás: 273
- FASOLO, Lorenzo: 204
- FERNÁNDEZ DE MOYA, Tomás: 283
- FERNÁNDEZ, Alejo: 140-144, 192
- FERNÁNDEZ, Gregorio: 300
- FERNÁNDEZ, Juan: 146, 210, 441
- FERRARI, Giovanni Andrea: 174
- FORMENT, Damián: 190
- FRA ANGELICO: 412
- FRANCESCA, Piero della: 412
- FRANCIA, Giacomo: 388
- FREI CARLOS: 363, 364
- FRÍAS Y ESCALANTE, Juan Antonio: 354
- GALLE II, Cornelis: 404
- GARCÍA MELGAREJO, Diego: 232
- GAZINI, Pace: 164, 3886
- GENTILESCHI, Artemisa: 319
- GENTILESCHI, Orazio: 393
- GIAMPIETRINO: 410
- GIORDANO, Luca: 177
- GOLTZIUS Julius: 365
- GÓMEZ EL MULATO, Sebastián: 179
- GÓMEZ, Vicente Salvador: 239, 379
- GOZZOLI, Benozzo: 182
- GRECO, El: 218-221, 258, 305, 392, 440
- GUERCINO: 410, 419
- GUTIÉRREZ, Juan Simón: 10, 285, 292, 357,
375, 380, 403, 440, 443
- HERNÁNDEZ, Jerónimo: 165, 394, 432
- HERP, Willem van: 174, 175, 177
- HERRERA EL VIEJO, Francisco de: 10, 178,
207, 209, 216, 223, 224, 276, 298, 303, 424,
441
- HEY, Jean: 79
- HISPALENSE, Juan: 137
- HOLBEIN, Hans: 412
- HONTHORST, Gerrit van. 237
- HUERTA, Juan de la: 187
- JEGHEL, Christoffel: 351
- JORDAENS, Jacob: 203, 255
- JUANES, Juan de: 237, 256, 299
- LEGOT, Pablo: 10, 421, 423, 433
- LISIPO: 68
- LLANOS VALDÉS, Sebastián de: 10, 308, 378
- LÓPEZ BUENO, Diego: 300
- LÓPEZ SALMERÓN, Juan: 432

- LORENZO, Bicci di: 182
- LOTI, Lorenzo: 390
- LUINI, Bernardino: 185, 321, 349, 350, 379
- MAÇIP, Vicente: 299
- Maestro de AREZZO: 155
- Maestro de ASTORGA: 257
- Maestro de HARRIS: 138
- Maestro de la MENDICIDAD: 144
- Maestro de OSMA: 188
- Maestro del PARAÍSO DE FRANKFURT: 348
- Maestro de SANTA GÚDULA: 197
- MAIANO, Benedetto di: 320
- MANTEGNA, Andrea: 23, 412
- MARTÍNEZ, Domingo: 10, 132, 314, 335, 374, 379, 383, 407, 408, 436, 437, 442
- MARTÍNEZ MONTAÑÉS, Juan: 150, 276, 284, 300, 318, 326, 345, 346, 354, 433, 442, 444
- MASOLINO: 182, 205
- MASSACCIO: 175, 176, 198
- MASSYS, Quentin: 199, 349, 409
- MEDORO, Angelino: 10, 259
- MELÉNDEZ, Luis Egidio: 249
- MEMLING, Hans: 74, 409
- MENA, Pedro de: 226, 324, 406
- MENESES OSORIO, Francisco: 10, 231, 332, 411
- MENGES, Anton Raphael: 249
- MESA, Juan de: 300
- MESSINA, Antonello da: 409
- MILLÁN, Pedro: 138
- MIGNARD, Perre: 338
- MIRADORI, Luigi: 390
- MOHEDANO, Antonio: 10, 207, 259, 260, 392, 441
- MONICKX, Pieter: 390
- MOL, Pieter van: 429
- MONTES DE OCA, José: 276, 278
- MORALES, Luis de: 11, 25, 392
- MORONI, Giovanni: 76
- MURILLO, Bartolomé Esteban: 10, 27, 78, 148, 172, 179, 192, 222, 226, 228-232, 241, 242, 244-246, 249, 262-264, 270, 276, 302, 309-311, 326-333, 335, 337, 342-244, 355, 356, 366-375, 383, 392, 396-399, 408, 425, 426, 435, 437, 438
- NERIO, Ugolino di: 26, 173
- ÓBIDOS, Josefa: 231
- OCAMPO, Francisco de: 303
- OGGIONO, Marco d': 349, 411
- OOST, Jacob van: 323
- ORRENTE, Pedro de: 220, 238
- PACHECO, Francisco: 10, 11, 64, 65, 77, 86, 111, 141, 149, 179, 196, 215, 216, 221, 223, 266, 274, 276, 300-302, 304, 312, 319, 340, 345, 428, 434, 441, 443, 447
- PALOMINO, Antonio: 11, 63, 149, 420
- PARMIGIANINO, Il: 390
- PASSE I, Crispijn van de: 417
- PEREDA, Antonio de: 431
- PEREIRA, Vasco: 10, 161, 163, 282, 283
- PÉREZ, Andrés: 10, 278, 436, 442
- PÉREZ DE ALESIO, Mateo: 10, 140, 161
- PÉREZ DE PINEDA EL JOVEN, Francisco: 357
- PÉREZ SIERRA, Francisco: 274, 282
- PERUGINO, Il: 205, 412

- PISANO, Andrea: 318
- POLLAIUOLO, Antonio: 206
- PRAXÍTELES: 68
- PRETI, Mattia: 430
- PREVITALI, Andrea: 409
- RAMOS, Cristóbal: 278
- REIXACH, Pere: 189
- RENI, Guido: 26, 217, 286-288, 350, 351, 355, 356, 388, 392, 393, 395
- RIBERA, José de: 238, 239, 249, 338, 383, 386
- RIGAUD, Hyacinthe: 411
- ROBBIA, Andrea della: 140, 164
- ROBBIA, Luca della: 75
- RODRÍGUEZ, Antonio: 160
- ROELAS, Juan de: 10, 208, 240, 241, 249, 260, 274-276, 296, 422-424, 440
- ROJAS, Pablo de: 394
- ROLDÁN, Pedro: 278
- ROMANET, Anton-Louis: 263
- RORETO, Gandolfino da: 240
- ROSA, Diana di: 237
- ROSELLINO, Antonio: 320
- RUBENS, Peter Paul: 254, 255, 267, 270, 273, 277, 351, 352, 357, 383
- RUIZ GIJÓN, Francisco: 274, 278
- SADELER I, Raphael: 300, 365, 415-417
- SAN DANIELE, Pellegrino da: 209
- SAN LEOCADIO, Paolo: 248
- SÁNCHEZ COELLO, Alonso: 424
- SÁNCHEZ COTÁN, Juan: 10, 212, 214
- SÁNCHEZ DE CASTRO, Juan: 137, 138
- SÁNCHEZ I, Pedro: 138
- SANSOVINO, Andrea: 185
- SANZIO, Rafael: 149, 158, 159, 161, 251, 260, 264, 300, 390
- SARACENI, Carlo: 186, 236
- SARTO, Andrea del: 336
- SCHAFFNER, Martin: 201
- SCHEDONI, Bartolomeo: 393
- SCHIAMIMOSSI, Raffaello: 300
- SCHUT EL JOVEN, Cornelis: 10, 314, 397
- SCULTORI, Giovanni Battista: 390
- SETTIGNANO, Desiderio da: 418
- SEVILLA, Juan de: 427, 431
- SIGNORELLI, Francesco: 297
- SIGNORELLI, Luca: 297
- SILOÉ, Gil de: 189
- SILOÉ, Diego de: 189, 190
- SIMÓN GUTIÉRREZ, Juan: 10, 285, 292, 357, 375, 380, 403, 440, 443
- SIRANI, Elisabetta: 288
- SNYDERS, Frans: 351
- SOLIMENA, Francesco: 174
- SPRANGER, Bartholömaus: 392
- STAZIONE, Massimo: 319
- STEFFENSWERT, Jan van: 184
- STELLA, Jacques: 280
- STRIGEL, Bernhard: 202, 235, 267
- STROZZI, Bernardo: 174
- THOMAS, Hans: 201
- THOMAS, Jan: 255
- TINTORETTO: 240,410

- TOMÉ, Luca di: 182
- TORRIGIANO, Pietro: 140, 164
- TOUR, George de la: 237, 270
- TOVAR, Alonso Miguel de: 375, 376, 399, 444
- TRAINI, Francesco: 74
- UCEDA, Juan de: 10, 325, 354, 380, 444
- VAHIA, Alejo: 189
- VALDÉS, Lucas: 132, 335, 427
- VALDÉS LEAL, Juan de: 10, 230, 231, 305, 311-313, 333, 345, 357, 372-374, 378, 381, 382, 427, 343-347, 349, 443
- VARGAS, Luis de: 140, 154, 155, 163, 297
- VASARI, Giorgio: 155, 297
- VÁZQUEZ, Alonso: 10, 161, 216, 218- 221, 440
- VÁZQUEZ EL VIEJO, Juan Bautista: 164
- VÁZQUEZ EL MOZO, Juan Bautista: 191
- VECELLIO, Tiziano: 76, 252, 410
- VELÁZQUEZ, Diego: 10, 63, 78, 179, 268, 275, 300, 304, 340, 441, 443
- VERONÉS: 412
- VIEIRA, António: 236, 237
- VIGARNY, Felipe: 299
- VILLEGAS MARMOLEJO, Pedro: 152, 157-160, 258, 260, 343, 392, 421, 423, 440
- VINCI, Leonardo da: 11, 75, 149, 185, 348, 349
- VOS, Maarten de: 203, 298, 300, 365, 416, 417
- WECKMANN, Niklaus: 184
- WESEL, Adriaen van: 183
- WEYDEN, Roger van der: 409
- WIERIX, Anton II: 280
- WIERIX, Anton III: 225
- WIERIX, Hieronymus: 11, 159, 161, 235, 237, 286, 288, 292, 298, 300, 372, 400, 404-406, 415-417, 421
- YÁÑEZ DE ALMEDINA, Fernando: 190, 205, 444
- ZURBARÁN, Francisco de: 10, 78, 179, 216, 224, 225, 261, 262, 275, 276, 285, 288, 290-292, 298, 302, 305-307, 341, 401, 402, 410, 423, 439, 443

